

**Laura Cristina Cardona González**  
**1088355403**

Para optar al título de Licenciada en Artes Visuales

Director  
**Hernán Vallejo Sánchez**



**Universidad Tecnológica de Pereira**  
**Facultad de Bellas Artes y Humanidades**

Pereira / Risaralda

2020

# **Poesía de las acciones corporales en el espacio**

Instalación



**Universidad Tecnológica de Pereira**  
**Facultad de Bellas Artes y Humanidades**  
**Programa Licenciatura en Artes Visuales**

Pereira / Risaralda  
2020

## **CERTIFICACIÓN**

Hernán Vallejo Sánchez, Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, certifica haber revisado y dirigido el proyecto de grado de titulación **“POESÍA DE LAS ACCIONES CORPORALES EN EL ESPACIO”**, elaborado por la estudiante Laura Cristina Cardona González con el código 1088355403, el cual, cumplido con los requisitos metodológicos, teóricos, prácticos e investigativos correspondientes.

Después de la construcción, análisis y corrección respectivos, autorizo su presentación para la revisión del presente trabajo de grado.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'HVS', is written over a light gray grid background.

**Hernán Vallejo Sánchez**  
**Director del trabajo de grado**

Pereira, Mayo 2020

## Agradecimientos

Para mí es fundamental agradecer principalmente a la vida por ponerme en los caminos adecuados para aprender y fortalecerse, mi paso por la universidad fue verdaderamente significativo, este trabajo marco de inmensa forma mi paso por este programa y mi vida en general, y lo más significativo es que apenas es el comienzo en la búsqueda de una vida llena de creación.

Debo empezar por agradecerle a mi mama la “profe luisa” por ser el mejor ejemplo de vocación, por ser fuerte y resiliente, por ser mi apoyo e impulso siempre con sus ánimos, ejemplos y palabras adecuadas en el momento adecuado, también le agradezco por siempre visualizarme en las artes y por desde corta edad invitarme a conocer el mundo de la danza, y acompañarme en él por toda la vida.

Agradezco también a Hollmann Villada por ser la persona que ayudó de primera mano a materializar esta idea, gracias a su ayuda este trabajo es ahora una realidad, es increíble cómo pudo llegar a adentrarse en esta idea con tanto ímpetu, y estar dispuesto a crecer conmigo, aprender y descubrir a partir del error un mundo de posibilidades, por mostrarme todo lo que pueden crear mis manos, por crear conmigo y convertir ideas en realidad, gracias por ser siempre mi compañero de creaciones y de vida.

Es importante para mí, agradecer a los grandes docentes y artistas con los que me tope en mi camino por la universidad, a mi director de proyecto Hernán Vallejo por ampliar siempre mis ideas y por siempre confiar e invitarme a encarar este proceso, al profesor Gabriel por siempre tener las respuestas a inquietudes referentes a la creación del icosaedro, y al profesor Ramón Jaramillo por siempre estar pendiente del proceso, aportar ideas y tener los brazos abiertos al usar su lugar de trabajo.

No puedo dejar de agradecer por la danza al permitirme conocer y tener una conexión diferente con mi cuerpo, por poner en mi camino docentes que han dejado en mí, semillas que están floreciendo gracias a la disciplina y el empuje que la danza me ha dejado. Finalmente agradezco porque a mi vida llego la pintura para enseñarme a parar, adentrarme en mí; la pintura me enseñó la magia del color y de las texturas que permiten deleitarse en un mundo lleno de estos, encontrando inspiración en cada rincón que habito y siendo una excelente fuente de expresión.

## *Resumen*

El trabajo de grado “Poesía de las acciones corporales en el espacio” tiene como principal objetivo, la creación de una instalación, desarrollada a partir de la transversalización de las artes (la escultura, pintura y danza), fundamentada en la reflexión a partir de planteamientos, conceptos y paradigmas, que se han construido alrededor de lo que se entiende como cuerpo, en el que están implícitos desde factores culturales y estéticos, hasta factores físicos con los que se relaciona de forma directa como lo son el espacio y el movimiento.

Todo lo anterior basado en teorías y autores como Rudolf Von Laban y David le Breton que han dedicado su vida al estudio tanto del comportamiento del ser humano, como a su interacción con el entorno, desde áreas del conocimiento como la arquitectura, la antropología, las artes (danza); con las cuales han aportado teorías y textos enfocados a resaltar las posibilidades expresivas del cuerpo humano. Del mismo modo se presentan diferentes artistas que se tuvieron como referentes pictóricos durante la realización y materialización de la idea, los cuales también sirven para resaltar las diferentes reflexiones que se han dado alrededor del cuerpo a través de la historia del arte, y como el punto de partida para muchos de estos artistas ha sido el interés por el movimiento, donde se puede encontrar una gran carga de expresividad innata en el ser humano.

Es de gran importancia resaltar el valor del proceso de creación plástica vivido durante la realización de todo proyecto, cada paso a paso recorridos en los distintos lenguajes artísticos que fueron fusionados, implican un gran trabajo y constancia para hacer realidad un proyecto

de gran formato, que deja como resultado nuevas consideraciones alrededor del quehacer en las artes, y aprendizajes que estarán siempre presentes en futuras creaciones; finalmente el presente trabajo se valió de las infinitas posibilidades que abarca la transversalización en las artes para crear una verdadera experiencia estética, que se expanda a todos los sentidos e invite a quienes la presencian, a ser los protagonistas de esta, teniendo como único requisito, estar dispuestos a repensar y reflexionar alrededor de la importancia del cuerpo como un todo dentro de un todo más grande.

# Índice

1. Introducción .....	11
2. Situación problema .....	13
3. Objetivos .....	13
3.1 Objetivo general .....	13
3.2 Objetivos específicos.....	13
4. Marco referencial	
Antecedentes.....	14
5. Marco teórico.....	18

## Capítulo 1 “El concepto del cuerpo”

5.1. Estética y cuerpo .....	18
5.1.1. El cuerpo contemporáneo.....	22
5.2 Cuerpo, espacio y geometría.....	25
5.2.1 Conceptos de espacio.....	27
5.2.2 El concepto de movimiento.....	29
5.3 El cuerpo en las artes.....	33

## Capítulo 2 “Teorías y referentes”

6.1 Teorías del movimiento Rudolf Von Laban.....	39
--	----



6.1.1 Análisis del movimiento.....	41
6.1.2 Sólidos Platónicos.....	46
6.1.3 Kinesferas Laban.....	50
6.2 Referentes pictóricos y danzaríos.....	53
6.1.1 Pintura.....	53
6.1.2 Danza.....	61

### Capítulo 3 “Proceso Artístico de la instalación”

7.1 Proceso escultórico.....	65
7.1.1 Prototipo.....	67
7.1.2 Estudio Geométrico.....	68
7.1.3 Molde.....	68
7.1.4 Corte y soldadura.....	69
7.1.5 Ensamble aristas y arañas.....	70
7.1.6 Conclusiones proceso escultórico.....	70
7.2 Proceso Pictórico .....	73
7.2.1 Corte Láminas.....	73
7.2.2 Instalación espejo.....	74
7.2.3 Realización y selección fotografías.....	75
7.2.4 Molde y base.....	76
7.2.5 Carnación, oscuridad, tonos medios y luces.....	76
7.2.6 Ensamble y detalles finales .....	77
7.2.7 Conclusión proceso de la instalación.....	78

7.3 Registro fotográfico y video gráfico .....	80
7.3.1 Registro exploraciones.....	81
7.3.2 Registro realización estructura.....	82
7.3.3 Fotografías referencias para las pinturas .....	85
7.3.4 Registro pinturas.....	89
7.3.5 Registro instalación .....	95
7.3.6 video: registro de todo el proceso.....	102
8. Metodología.....	102
8.1 Técnicas de recolección e información .....	103
9. Presupuesto utilizado.....	104
10. Cronograma.....	105
11. Bibliografía .....	106

## 1.Introducción

“La primera verdadera experiencia figurativa del hombre es el reconocimiento de su propia imagen en el espejo, que es la ficción más cercana a la realidad” (Pistoletto, 1964)

La representación del cuerpo humano ha sido una constante casi irrenunciable en la historia del arte. El arte, como el reflejo, es el punto de encuentro de dos cuerpos, dos presencias corporales: la una ficción, la otra presencia física creadora. Es por ello que el artista tiene la capacidad de convocar en el espectador la experiencia del cuerpo, de un cuerpo unificado, que incluye necesariamente la búsqueda por una conciencia, ya sea en su vivir diario, en sus experiencias de vida, o solo por el reconocimiento de sí mismo.

El propósito en el planteamiento de este trabajo es crear un espacio de reflexión, tanto propio como en quienes presencian la instalación, alrededor de ideas sobre el concepto y vivencia del cuerpo mismo, esto, mediante la interacción de distintos lenguajes artísticos que sean la fuente, para reconocer el cuerpo desde lo tridimensional, bidimensional y corpóreo en el arte, buscando crear una experiencia que permita visibilizar y conocer un cuerpo presente que utilizando el movimiento como herramienta, se reconoce en el espacio que habita.

Se plantea entonces un análisis desde lo espacial, teniendo como punto de partida teorías propuestas por arquitectos, teóricos, artistas e investigadores, que desde el estudio de la anatomía del ser humano y de su movimiento, han estableciendo conexiones entre las formas geométricas primarias y las de la naturaleza, tomando como base el aserto platónico según el cual el universo se compone de sólidos geométricos; es por ello que la propuesta incluye una

proyección tridimensional del icosaedro a partir de la teoría propuesta por Rudolf Von Laban ( 1879-1958, coreógrafo, filósofo, arquitecto) con la que se plantea materializar las posibilidades del cuerpo en el espacio mediante un volumen geométrico contenedor de movimientos denominado kinesfera.

Así mismo, lo que se busca es empezar a expandir la idea sobre nosotros mismos como solo carne y hueso, para comenzar a entender como el espacio no solo está delimitado por barreras físicas sino también, por texturas, sonidos y atmósferas que se deben percibir desde todos los sentidos. Por ello lo que se propone es una experiencia, en la que quien presencie la obra, pueda interactuar y volverse parte de ella, y que al ver su propio reflejo y el de otros cuerpos, logre asimilar que estos establecen la base para la existencia individual y colectiva, y, por lo tanto, son un instrumento o canal para la exteriorización de sentimientos y emociones.

El presente trabajo se visualiza entonces a partir de la apropiación de herramientas, teorías, referentes y procesos en artes plásticas (tridimensionales y bidimensionales), que puedan aplicarse como procesos proyectuales para la construcción de una investigación y creación de obra en torno al cuerpo, el espacio y el movimiento, considerándolos como elementos fundamentales en la expresión y comprensión del mundo tanto exterior, como interior.

## **2. SITUACIÓN PROBLEMA**

Como prevalerse de la interdisciplinariedad en las artes, para materializar un acercamiento y reflexión acerca el cuerpo, y sus posibilidades expresivas, teniendo en cuenta teorías del movimiento y del espacio ya planteadas.

## **3. OBJETIVOS**

### **3.1 OBJETIVO general**

Elaborar una instalación en la que se proponga la reflexión acerca del cuerpo, y su reconocimiento en el espacio que habita, mediante el diálogo entre la escultura, pintura y movimiento, como herramientas para la expresión.

### **3.2 Objetivos específicos**

- Investigar métodos, teorías e ideas, sobre la importancia del reconocimiento del cuerpo y su variedad de posibilidades de expresión mediante el movimiento.
- Reflexionar acerca de la importancia de la interdisciplinariedad en el arte y el mundo contemporáneo, entendiendo las diferentes posibilidades de experiencias estéticas como un camino para enriquecer las creaciones artísticas.

- Diseñar un mecanismo escultórico retomado de las teorías del movimiento del investigador Rudolf Von Laban con el que se dialogue e interactúe tanto con el observador como con el espacio.
- Explorar materiales y utilizarlos como base para la realización de pinturas, que tengan como objeto principal el cuerpo humano.

## **MARCO REFERENCIAL**

### **4. ANTECEDENTES**

"El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio si movimiento ni movimiento sin espacio." (Cardell)

Para el presente trabajo se tendrán como antecedentes dos autores que han aportado desde su conocimiento con teorías y escritos que buscan explicar el cuerpo más allá de lo que normalmente conocemos; Laban con su teoría del movimiento y el espacio, desde el estudio de la arquitectura y geometría, y David le Breton desde el estudio del comportamiento y comprensión del ser humano contemporáneo, el cual buscan reflexionar acerca de sus acciones y formas de entender el mundo y como estas llevan a construir la idea que tenemos acerca el cuerpo en la actualidad.

Desde las reflexiones de Rudolf Von Laban (1879-1958, coreógrafo, filósofo, arquitecto) (Laban, 1988) parte el trabajo que diera origen a las teorías para análisis de movimiento más ricas e inspiradoras que se registren. Rudolf Von Laban fue precursor de la danza moderna alemana. Laban observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida, este Análisis provee un vocabulario sistemático para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente y es aplicable a la danza, los deportes, el teatro, la danza terapia, la psiquiatría, la antropología, la sociología.

El instrumento principal de este estudio es: EL CUERPO HUMANO. El segundo componente es EL ESPACIO, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas. El tercer elemento de análisis corresponde a las calidades de movimiento o ESFUERZO ENERGÉTICO, describe como el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio. Para analizar el movimiento humano hay que tener en cuenta que el cuerpo se desarrolla como estructura en las distintas etapas de la vida y que está en continuo cambio. El movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de nuestras capacidades motoras e intelectuales. Las formas que dibujan los movimientos se producen, en realidad, para cambiarse constantemente. Ninguna forma es estática y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea.

Rudolf Laban fue instruido en el pensamiento clásico, Platón lo incluyó en cuanto a la concepción del espacio: Platón sostenía la idea de la existencia de una unión fundamental entre el macrocosmos y el microcosmos, es decir, entre el universo y el ser humano. Laban también consideró la relación entre la parte y el todo. En el mismo libro, Platón distinguió cuatro tipos de sólidos geoméricamente perfectos. Laban también se interesó por el estudio

de los cristales y consideró el icosaedro la figura mediante la cual el cuerpo humano puede expresar mejor las relaciones espaciales y proyectar todas las tensiones posibles. La anatomía humana, la estructura celular y el cosmos se unen y relacionan en el icosaedro.

Uno de los conceptos fundamentales al hablar del espacio en el caso de Laban es la kinesfera: se trata de una especie de esfera tridimensional imaginaria que rodea el cuerpo. Su circunferencia se alcanza con las extremidades del cuerpo estiradas sin cambiar el punto de apoyo. La esfera se traslada con la persona, la persona nunca sale de ella, la lleva como caparazón.

El movimiento concebido como arte fue la principal preocupación de Laban durante toda su vida y obra, hasta el punto que lo consideraba parte integrante e inseparable de la existencia misma del ser humano. El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todas las artes y en todo aquello que forma el mundo externo e interno del ser humano. El espacio surge a través del movimiento y a la vez, es el espacio el que determina la relación entre los objetos y la persona.

**A través del cuerpo Le Breton analiza:** las características del mundo contemporáneo, donde la mercancía y la marca toman el relevo de las antiguas adhesiones colectivas. “Pensar el cuerpo es pensar el mundo; es un tema político mayor”, advierte Le Breton.

Le Breton, de formación sociólogo y psicólogo, se dedica hace más de quince años a estudiar la corporalidad humana a la que entiende no como mera biología sino, por el contrario, como “fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios”.



Para él no hay nada natural en el cuerpo: los gestos y posturas corporales, el modo en que cada uno ve, oye y percibe el mundo que lo rodea, las maneras en que se sufre y se goza, las formas de relacionarse y comunicarse con los otros, hasta las emociones y todo el conjunto de las expresiones corporales son modelados por el contexto social y cultural en el que cada actor se encuentra sumergido.

Así, Le Breton se ha encargado de estudiar las diferentes concepciones del cuerpo de la sociedad tradicional y la moderna, según múltiples puntos de vista: desde los ritos de interacción en distintas sociedades y épocas hasta los juegos de la seducción y los modos diferenciales en que el hombre y la mujer expresan sus sentimientos.

# Capítulo 1 “el concepto del cuerpo”

## 5.1 Estética y cuerpo

No “tenemos” un cuerpo, somos cuerpo; no pensamos “desde” el cuerpo, ni “a través” del cuerpo, pensamos como cuerpo, pensamos corporalmente.

Fenomenología del cuerpo

Para el entendimiento de la presente investigación se hace necesario ahondar como primera medida en el concepto de “cuerpo”, para el mismo fin se hizo un acercamiento a los textos: La antropología del cuerpo, La fenomenología del cuerpo, La pintura del cuerpo y el cuerpo en la pintura, El cuerpo humano como objeto estético y a autores como: Le Breton, Rudolf Von Laban, Lucien Freud, Javier Diez Álvarez y Martín Ruiz Calvente.

Comenzando el recorrido para la construcción del concepto, la investigadora se acerca al artículo “fenomenología del cuerpo humano” de Miguel Ángel Villamil Pineda (2003) quien afirma que el cuerpo, dentro de las visiones más tradicionales, ha sido denigrado como un objeto indeseable, como una fuente de error, como una realidad a soportar, como la fuente de todo deseo carnal inapropiado o como un “algo”, paradójicamente, ajeno al ser humano; en las creencias más generalizadas se le atribuye una función primordial al “alma”, la de humanizar al cuerpo, y solo en la medida que lo logré, dice el autor, ese cuerpo se diferenciaría de otros cuerpos meramente zoológicos.

Para este momento surge la dicotomía “mente-cuerpo”, qué tal vez, por su rigidez y presencia a través del tiempo se evidencia en el presente como un estereotipo (forma de pensar determinada), esto, a fin de cuentas, termina eliminando toda posibilidad de comprensión y conocimiento propio sobre el cuerpo y de cómo este está fusionado con todas sus dimensiones.

Desde la antigüedad filósofos como platón defiende un claro dualismo antropológico que se basa en la comprensión del hombre bajo dos principios opuestos: el cuerpo que nos vincula con la realidad material, la cual funciona como un conjunto de cosas espacio- temporales, mutables, pertenecientes al mundo sensible; en contraposición está el alma como principio inmaterial y conjunto de entidades intemporales y divinas al que se le da el nombre del mundo de las ideas.

La fenomenología del cuerpo, en su conjunto, se opone tanto a la visión dualista como a la materialista, y afirma, en un sentido totalmente diferente, que el hombre es una corporeidad subjetiva, una conciencia-encarnada. De acuerdo con esto, considera que la conciencia “pura” no es el origen y fundamento del pensar, y que la constitución del mundo y del otro no tiene el signo de la idea, sino de una operación corporal, que, conoce, quiere, desea, imagina, siente. La percepción, por otro lado, es el diálogo del sujeto con su mundo, el cómo se entiende y se puede expresar con el otro y es allí donde se vuelve indispensable el diálogo que implica la palabra, el gesto, la significación, el sentido.

El pensar reflexivo que permite una visión cognoscitiva, valorativa, sensitiva y afectiva del mundo, está ligada a la percepción ya que el cuerpo tiene la gran posibilidad de reflexionar sobre sí, es decir, de volver sobre sus vivencias, sus experiencias de mundo y del otro, además de la capacidad de aprender de ellas, de construir e imaginar unas nuevas y con todo

ello reconocerse y crear sus propias formas de ver el mundo desde la percepción y la reflexión como el camino a una construcción corporal.

En este sentido, Le Breton (1990) en “la antropología del cuerpo y la modernidad” afirma:

Entendemos que la presencia del hombre en el mundo comporta dos modos de vivenciar que serían la situación –estoy en el mundo– y la intencionalidad u orientación –soy consciente en el mundo. El hombre está presente en cuanto es un ser que posee un aquí y un ahora propios y así comprende al mundo no como una sumatoria caótica de cosas, sino como el sistema de significados que se pueden establecer de las cosas por medio del cuerpo propio, de sus sentidos y de su estructura, lo que condiciona la infinidad de posibilidades de experimentar el mundo, y determina la amplitud de nuestras operaciones y acciones posible en nuestra vida. Es así como el mundo permanentemente se nos revela, y nosotros, siendo cuerpo, le damos sentido, significado y apreciación a la información que nos llega mediante el. (p.8-9)

Muchos nombres han recibido aquellas cosas que se producen en el cuerpo al contacto con el exterior, el amor, la ciencia, la filosofía y la religión, por ejemplo, son orientaciones y construcciones sociales a partir de las cuales se percibe el mundo y se crean distintos productos culturales. No se puede construir un verdadero conocimiento sin el contacto físico con el mundo y las cosas que rodean al ser humano, siendo estas las que lo impulsan a investigar, expresar, crear, a través de la curiosidad y el afán de entender la información que llega mediante los sentidos.

De ese mismo modo, se entiende, según lo expresado en “la fenomenología del cuerpo”, que el cuerpo se constituye por la materia, pero es la subjetividad (su ser personal) el principio organizador de la misma, es decir, los elementos que confluyen en la vida del

hombre- espacio-temporales- son determinantes para el entendimiento del mundo que lo rodea, elementos como el tipo de sociedad, de época y de creencias en las que crece el individuo.

Son esas mismas las que le ofrecen múltiples construcciones individuales a un cuerpo que además de estar dotado con características físicas, percibe, tiene hábitos, es instintivo, es sexuado, es emotivo y afectivo. Estas características lo hacen ser merecedor de ser escuchado, sin embargo, primero debe auto reconocerse en el mundo, vivir diferentes procesos, afirmarse y negarse, todo teniendo como fin último el reconocimiento de su ser como parte de un todo.

Es entonces en este momento, cuando se puede afirmar que el cuerpo es el quiasma en el que cruzan realidad y vivencia, es naturalmente integral, que piensa, siente, imagina y desea, es el camino de acceso a las cosas, y para ello necesita del movimiento, pues el movimiento es exploración, es tensión, es contacto, es el que permite la interacción con el mundo y con los otros cuerpos; tal y como lo expresa Álvaro Restrepo<sup>1</sup> en el programa radial *PENSANDO CON EL CUERPO*: “ el movimiento es la herramienta para reconocer un cuerpo, no solo desde la verticalidad de todas sus partes, haciendo unas más importantes que otras, sino verlo desde la horizontalidad, donde ni el sentimiento, ni el pensamiento, ni la emoción es más importante que la otra sino la búsqueda del equilibrio desde el ser cuerpo y persona en uno solo.” (Molina,2019)

---

<sup>1</sup> Álvaro Restrepo, director del colegio del cuerpo, Colombia.

### 5.1.1 El cuerpo contemporáneo

El análisis social y cultural del que el cuerpo es objeto, nos hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro el simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente. Como lo expresa Le Breton<sup>2</sup>(1990) en la antropología del cuerpo y la modernidad: “Nada es más misterioso, para el hombre que el espesor de su cuerpo”. (p.15)

Cada sociedad se esfuerza, en fundamentar su estilo propio de definir y dimensionar la concepción del cuerpo, esta mirada determina y proporciona una respuesta singular a este enigma primario y le da una solución de forma predeterminada a las miradas que lanzan al cuerpo los integrantes. El cuerpo parece entonces algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social cultural.

Cada sociedad esboza en el interior de su visión de mundo un saber singular sobre el cuerpo. Sus contribuyentes, sus usos, correspondencias, su composición etc. Le otorga sentido y valor. Es común encontrar en sociedades occidentales el pensamiento de que el cuerpo debe leerse desde lo netamente biológico y medicinal; al estar basado en una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto “mi cuerpo” utilizándolo como modelo de posesión, para ganar un estatus social, de acuerdo a cómo este cuerpo esté dotado, de que lo adorna, y como es utilizado y cuidado.

---

<sup>2</sup> David Le Breton es sociólogo y antropólogo, uno de los autores franceses contemporáneos más destacados en estudios antropológicos.

El dualismo contemporáneo occidental opone el alma y el cuerpo. El cuerpo es por lo tanto algo igual a un alter ego, una forma, un lugar donde se encuentran solo placeres al mismo tiempo que es utilizado como la muestra de un nivel social donde solo depende de lo que viste y lo que tiene, lo que le falta o lo que le sobra. Las representaciones sociales son las que le asignan una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad; le permite, finalmente conocer su posición frente a la naturaleza y al resto de los hombres a través de un sistema de valores.

Desde el renacimiento las estructuras individuales en las sociedades occidentales convirtieron al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio. Pero no es hasta la modernidad que un nuevo imaginario del cuerpo se volvió más fuerte en esta sociedad como consecuencia del gran impacto que generarían los medios masivos de comunicación; donde gracias a estos el hombre occidental descubre que posee un cuerpo y se vuelve más fuerte la premisa del dualismo contemporáneo que opone el hombre al cuerpo.

El descubrimiento del cuerpo como organismo material por las ciencias naturales (medicina, la genética, etc.) vino acompañado del redescubrimiento del cuerpo como realidad radical de la vida humana y de la cultura en las ciencias humanas. Desde mediados del siglo XX el cuerpo es tema prioritario de la nueva ideología del consumismo, centrada en el culto al cuerpo bello y en la manía por su salud. "De la tiranía del cuerpo perfecto (cuerpos delgados, bellos y jóvenes), hemos pasado a la tiranía del cuerpo sano, que nos insta a estar obsesionados con nuestra salud y nos promete la plena felicidad acudiendo a los mercaderes del bienestar, haciéndonos cautivos de una vida supuestamente sana" (Rovaletti, 1998, p.368). El culto al cuerpo es un aspecto de la ideología del consumismo, que nos presiona psicológica y socialmente para gastar energía, tiempo y dinero, en ese baldío y frustrante intento de alcanzar los estándares de una figura ideal, de un cuerpo perfecto, una irrealidad

que nos daña, pues crea en él un estado inalcanzable que siempre se debe perseguir y termina provocando el descuido de factores esenciales de la vida humana.

Las aventuras del hombre contemporáneo hacen del cuerpo una especie de alter ego<sup>3</sup>, un lugar del bienestar (estar en forma) del buen parecer (cosméticos productos) y la aparente pasión por el esfuerzo o por el riesgo. La preocupación moderna por el cuerpo es una “humanidad sentada” sin mayor riesgo y siempre cómoda, pues lo que no afecte en el individuo no tiene mayor relevancia.

El cuerpo atado a las instituciones como organizaciones se desprende del sujeto que lo sostiene. La historia del cuerpo, ha devenido en una historia de negación del cuerpo. Las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, han forjado una particular mirada respecto a él, lo han hecho un organismo, un cuerpo organizado, un cuerpo funcional; al contrario, de las sociedades tradicionales y orientales donde no se distingue el cuerpo de la persona como dos diferentes. Para ellos las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros se teje una misma red con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común, es así como no se entiende como algo abstracto, es simplemente en su ser, en su naturaleza.

Entendiendo lo anterior, el cuerpo humano ha pasado a ser una “realidad material” dada a convertirse en una realidad modificable. Empieza una revolución en la que el cuerpo humano es una realidad plástica modificable tanto, externa como internamente, constituyendo así, el fundamento de la identidad y de los proyectos personales. Esta revolución significa que se puede controlar y modificar el propio cuerpo, en muy diversos aspectos, imponiéndose así

---

<sup>3</sup> Alter ego: Persona real o personaje ficticio en quien se reconoce o se identifica a otra o sobre quien ésta se desea proyectar.



sobre la propia evolución biológica e influyendo muy activamente en el resto de la biodiversidad.

Son precisamente, los medios tecnológicos y científicos - ingeniería, genética, cirugía plástica- los que hacen posible transformar el cuerpo, convirtiéndolo en una realidad virtual, una simulación de sí mismo. Son varias las razones que se le atribuyen a esa transformación, “salud, belleza, bienestar, éxito social, etc.”, criterios que marcan nuevas necesidades al margen de los ideales de éxito social.

Finalizando este recorrido por el cuerpo en la contemporaneidad se observa importante replantear las ideas culturales que se han dibujado sobre el mismo, redefinir la experiencia del tiempo, espacio, tradición y comunidad.

## 5.2 Cuerpo, espacio y geometría.

El paradigma que ha marcado el rumbo de múltiples investigaciones y ha permitido adquirir conocimiento en torno al cuerpo ha sido la dupla “Cuerpo matemático-biológico”. En su forma, el cuerpo guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas, en la observación la geometría se plasma en el cuerpo a través de perfectas proporciones entre sí, cuando entra el espacio en juego, se analizan rectas, vectores, curvas, ángulos, etc. Dentro del análisis aparecen las leyes de la física aplicadas: la gravedad, las palancas, vectores, determinando los modismos con los que se nombran las acciones aplicadas al movimiento realizado por el cuerpo, en ese sentido, se reconoce el estudio del

movimiento humano como aporte en las técnicas para el desarrollo del conocimiento científico y biológico.

En el encuentro entre cuerpo y espacio, el primero es el que “siente” y “experimenta”, generando sensaciones dentro del espacio, Laban (1950) afirma “Lo que realmente pone de manifiesto las características de un espacio son las percepciones que se tienen en él. Hasta que no nos introducimos en él y somos capaces de escuchar y sentir lo que el espacio tiene que ofrecernos, no lo estamos comprendiendo realmente.” (p.39)

Continuando con la idea que aborda Laban, se puede decir que experimentar un espacio no es solo entenderlo como un lugar delimitado por barreras físicas, sino abrirse a una visión más amplia que tenga en cuenta las características inherentes de un espacio, como las texturas, los sonidos, las atmósferas, que naturalmente son percibidas con la totalidad del cuerpo.

**“vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo a través de lo simbólico que esta encarna”.** (Le Breton, 1990, p. 7)

Se entiende entonces que el cuerpo atrapa los estímulos que recibe de su entorno, pero, el mismo cuerpo y sus acciones generan una influencia en el espacio que lo rodea. Estas acciones se dan tanto en la expresión plástica como política y social.

El espacio en el que se desarrolla la cotidianidad está fragmentado por diferentes características que pueden ser identificadas a través del movimiento, Laban (1950) considera el espacio según su capacidad de movimiento, se refiere a él como contenedor de lenguaje abstracto descriptivo, es por eso que la representación del movimiento es fundamental a la hora de analizar la influencia del espacio en la experiencia corporal.

### 5.2.1 Conceptos de espacio

En este momento, se hace primordial para la investigación abordar el concepto de “espacio”, observado como uno de los elementos de conexión entre las diferentes disciplinas artísticas, como es el caso de la conexión entre la danza y la arquitectura, las cuáles comparten una visión espacial y proceso creativo. “Ambas trabajan el espacio como materia prima, se complementan en su discurso y han acompañado permanentemente a la humanidad desde sus inicios, debido a la necesidad de alojamiento y significado.” (Sanchez, 2015)(p.76)

A continuación, se presentan algunos conceptos de “espacio” de diferentes autores, que funcionan como aristas para comprender, analizar, reafirma o incluso cambiar las percepciones que se tienen sobre el mismo:

- Albert Einstein (1954) en “concepts of space” propone dos definiciones de espacio: (1) cualidad de posición de un objeto material (2) contenedor de todos los objetos materiales. Estos claramente son puntos de vista geométricos y kinéticos.

-Aristóteles en su poética: “En la antigüedad no se abstrae el concepto de espacio de la propia existencia, de este modo el espacio está siempre relacionado con los seres, fueran vivos o inertes están contenidos o puestos en relación con el (espacio a través de la experiencia, no de la abstracción) el lugar de los objetos en la porción del espacio cuyos límites coinciden con su forma.”

-Laban (1950) por otro lado, toca un factor importante en el concepto del espacio y es el vacío, niega su existencia y plantea que, ya que todo espacio próximo a un cuerpo puede ser potencialmente ocupado por él, todo el espacio que conforma su área de acción se encuentra atravesado por infinitas líneas de posibles movimientos que podría realizar ese cuerpo. Por lo

tanto, le da una connotación siempre dinámica al espacio, y lo ve siempre desde su utilidad en cuanto a las posibilidades que este representa.

Para la comprensión del presente trabajo es fundamental entender y conocer distintas definiciones de espacio, pues estas amplían la vista a su importancia y a todas las posibilidades que este presenta tanto para las actividades cotidianas como para proyecciones artísticas, entender el anterior concepto enriquece entonces el diálogo permanente que presenta el espacio y el cuerpo, pues así se empezará a dimensionar el espacio, no solo como un contenedor de materia y objetos (como lo expresa Einstein) sino como el lugar donde ocurre el mundo real donde transcurre la vida humana siendo el cuerpo mismo el espejo de todo lo que le rodea.

Y aunque a veces no somos conscientes el espacio trastoca todos los ámbitos de la vida hasta llegar a las artes; tan solo reconocerlo como un factor primordial en la creación, puede enriquecer de gran modo la obra, pues en su inmensidad están todas las formas de creación, desde lo que implica crear desde el cuerpo con el movimiento, la acción y el gesto, hasta lo que el cuerpo es capaz de crear con materiales externos a él que pueden llegar a ser cuerpos objetuales más grandes que el mismo, que no solo se valgan de ocupar un lugar sino que se enriquezcan de este y todos sus componentes logrando ampliar la expresión, e invitando a abrir la mente a las posibilidades de lenguajes que el espacio brinda.

### 5.2.2 El concepto del movimiento

“la experiencia del espacio tiene lugar a través del cuerpo, y nuestras percepciones de este influyen directamente en nuestros movimientos”

Oskar Schlemmer (1929)

En el dominio del movimiento, el autor afirma que el cuerpo es el quiasma<sup>4</sup> en el cuál se cruzan realidad y vivencia, se observa además, como una realidad subjetiva en la que comparecen las realidad de las otras cosas y seres.

El cuerpo, reconocido como “una máquina biológica” desarrolla sus posibilidades de movimiento a partir de parámetros racionales. Un cuerpo liviano podría elevarse o hundirse, teniendo en cuenta, claro, las leyes de flujo y reflujo de la energía, que derivan de la contracción y la relajación manejadas a través de la respiración.

Se podría analizar el movimiento de un cuerpo, bajo las leyes de la física, a nivel de técnica, por ejemplo, el cuerpo desarrolla movimientos que pueden ser analizados a través del estudio del tiempo, la energía y el espacio.

Por otra parte, desde una visión orgánica del cuerpo, se dice que las leyes que lo rigen residen en el funcionamiento de su interior: los latidos del corazón, la circulación, la respiración y las actividades del sistema nervioso; hay movimiento en el cuerpo, aún si este en su exterior se presume inmóvil, entonces, ¿Por qué se mueve el hombre? es posible afirmar, que lo hace para satisfacer una necesidad, él lo elige, tal vez para dirigirse hacia algo que posea un valor especial

---

<sup>4</sup> Quiasma: Entrecruzamiento en forma de equis.

propio. Por lo tanto, resulta fácil percibir el objetivo del movimiento realizado por una persona, siempre y cuando este vaya dirigido hacia un objeto tangible. Sin embargo, se observa también que existen valores intangibles que inspiran movimiento y le permiten al hombre reconocerse en él.

En “El dominio del movimiento” Laban (1950) da un claro ejemplo para entender los dos tipos de movimiento que él propone:

“Eva, nuestra primera madre, al coger la manzana del árbol de la sabiduría, realizó un movimiento que fue dictado por ambos tipos de objetivo, el tangible y el intangible. Deseaba poder probar la manzana, para comérsela, pero con ella no quería satisfacer únicamente su apetito de alimento. La tentación ya se había encargado de convencerla de que si comía la manzana podría obtener la sabiduría suprema: esa sabiduría constituía el valor final que deseaba.” (p.12)

En un apartado anterior se analizaba la relación matemática inherente en lo referente al cuerpo, proporciones geométricas y leyes de la física que se adhieren a la cotidianidad pasando imperceptibles, de este mismo modo se reconoce la relación entre las motivaciones internas del movimiento y las funciones naturales del cuerpo. Los movimientos del cuerpo vienen determinados orgánica y emocionalmente constituyendo impulsos físicos.

Kandinsky aborda el concepto de movimiento de la siguiente forma:

“He decidido sustituir la palabra movimiento “de su uso corriente por  
“tensión”. El concepto corriente es demasiado vago y lleva a

conclusiones incorrectas. La tensión es la fuerza presente en el interior del elemento que aporta tan solo una parte del “movimiento” activo; la otra parte está constituida por la dirección, que está determinada por el “movimiento”.

El impulso interior que lleva a realizar el movimiento al ser humano debería transformarse en una forma real de expresión y autoconocimiento. Es evidente la multiplicidad de revelaciones que se vislumbran del movimiento. Las formas y ritmos señalan actitudes en situaciones determinadas. Caracterizan un estado de ánimo, una reacción y sacan a relucir rasgos de la personalidad, es entonces apenas normal decir, que el movimiento resulta influenciado por el entorno de quien lo realiza.

Al abordar el concepto de movimiento aparecen otros dos intrínsecos a él, que lo construyen y alimentan. Son “la forma” y “el gesto”:

Forma: “se refiere a las figuras que nuestro cuerpo hace al moverse por el espacio.

Que pueden ser líneas, curvas o una combinación de ambas; y estas pueden estar en movimiento por el espacio y relacionadas con la arquitectura y con los otros cuerpos con los que se encuentre.” Bogart y Landau (2005)

Gesto: “movimiento que incluye una o varias partes del cuerpo, este se diferencia de la forma ya que tiene un inicio, nudo y desenlace, pueden realizarse con cualquier extremidad o parte del cuerpo, o varias de este y se clasifican en gestos de comportamiento u expresivos. Estos se dividen en dos: de comportamiento los cuales brindan información sobre el carácter, personalidad y situación social. Y los expresivos que provienen del interior de las emociones, el deseo y las ideas.” Bogart y Landau (2005)

Con lo anterior, se afirma entonces que lo que constituye el movimiento, revela algún rasgo de la vida interior. Cada movimiento se origina de una excitación interior de los nervios, causada ya sea por una inmediata sensación, o por una complicada cadena de impresiones sensoriales, experimentadas anteriormente, que están almacenadas en la memoria.

Por otra parte, no tan alejado de los pensamientos de Kandinsky, Delsartes (2015) propone como principio básico que toda expresión proviene de la tensión y la relajación de los músculos del cuerpo, teoría que se ha adaptado a la danza moderna. Considera “el cuerpo” como un espíritu, un soplo corporal y vital, un espíritu animal del hombre.

Delsartes, propone un estudio completo a la gestualidad, afirma entonces que: “el gesto es anterior a la palabra, y, por lo tanto, al contar con un pensamiento gestual el cuerpo se muestra como un todo material e inmaterial que contiene y transmite todo.” dentro de sus teorías se observa como le da un valor a cada movimiento corporal, entregando a éste un sentido propio y emoción específica. Logra asociar la expresión exterior con un estado interior, como: “voz a las sensaciones”, “gesto a los sentimientos” y “la palabra al pensamiento”, logrando descomponer cada gesto y permitiendo al cuerpo participar en cada movimiento.



### 5.3 El cuerpo en las artes

«Nadie ha determinado hasta el presente lo que puede el Cuerpo. Se dirá que es imposible atribuir únicamente a las leyes de la Naturaleza, considerada sólo corporalmente, las causas de los edificios, de las pinturas y demás cosas de esta especie que hacen sólo por el arte del hombre, y que el cuerpo humano, si no estuviese determinado y dirigido por el alma, no hubiera podido edificar un templo. He demostrado ya que no se sabe lo que puede el Cuerpo, o de lo que se puede sacar de la consideración de su naturaleza propia...». B. Espinosa: *Ética*, (1980, pág. 33)

Después de revisar los conceptos principales que se relacionan de manera directa al cuerpo y a su expresión, es importante realizar una relectura del cuerpo a través del arte y lo que ha influido este, en las representaciones artísticas de las distintas épocas del pensamiento de la humanidad a través del tiempo.

La historia de la representación del cuerpo podría decirse, inicia casi con el origen del hombre, estas primeras representaciones son la clara evidencia de un cuerpo donde se inscribe en la superficie de la carne el texto de las ideologías, ideales, identidades, raza, roles, comportamientos. Las representaciones reflejan a su vez una realidad moldeada, una realidad cruel de un cuerpo que no es solamente biológico, sino que vive una lenta y sistemática construcción cultural.

El ser humano no podría quedarse en la sola representación de su vida cotidiana, y de forma paralela al desarrollo de su pensamiento, avanzó en la observación crítica y ética de las representaciones; Para esta época muchos de los pensadores, trayendo como ejemplo a

Aristóteles, plasmaron como principal factor en el arte la mimesis de la naturaleza ya que tradicionalmente se pensaba que una cosa -cuadro, edificio, vestido, mueble, canción, cuerpo, etc.- era estética o bella cuando representaba la realidad natural fielmente, cuando era proporcionada, simétrica, natural; esta es la concepción clásica y naturalista del arte; que sin embargo para los autores de la época, no iba desligada y era fundamental poder plasmar la libre interpretación de las vicisitudes de la existencia humana, ahondando en los problemas de las vidas, por ejemplo a través de la desnudez de los cuerpos marcados por el trabajo, la enfermedad, la edad, etc.

Para la etapa clásica de la historia de la humanidad ya se empiezan a ver retratos de la tradición en su silencio. Cuerpos que la mayoría solo son cabezas y manos negados por sus ropajes porque la sociedad prefirió mirar el cuerpo desde otros horizontes como el pudor y el miedo a la piel. Cuerpos inmóviles, que desconocen la acción y solo les queda la pose ortodoxa y la sonrisa perfecta, cuerpos en limitados espacios domésticos, anclados por un estatus social, pues las artes eran solo un privilegio de pocos, pero el cuerpo seguía siendo una pregunta de todos.

Sin embargo, con el romanticismo y las vanguardias artísticas apareció un arte nuevo, que iba más allá de “imitar la naturaleza y expresar los sentimientos y visiones humanas para centrarse en el análisis de las obras mismas”, para concentrarse en sí mismo (el arte por el arte), ofreciendo insólitas versiones de las cosas, pero versiones inventadas, no meramente copiadas de la naturaleza.

El arte que emergió en el siglo XX trataba de alejarse de los cánones naturalistas clásicos, para abrir otra forma de plasmar el objeto estético, desde sí mismo. La cuestión no es que las artes produzcan otros mundos distintos al mundo real en que vivimos, sino que crean otras

relaciones, comparaciones, juegos, figuras, sonidos, estructuras, espacios, que también son reales. Las artes lo que hacen es proseguir con sus recursos técnicos la descripción de los modos como se nos dan las cosas, buscando otras maneras de declararlas; esas otras maneras son los modos de hacer mundo; la ordenación novedosa de colores, figuras, etc. también es otro modo de crear mundo; la supresión y complementación de elementos de cosas existentes, así como la deformación de las mismas, tal como se dio en el impresionismo, cubismo, etc. Las maneras de hacer mundo son imprevisibles e innumerables, pues se nutren de la capacidad creativa e inventiva humana; la cuestión ahora es cómo el cuerpo humano se hace estético, cómo se desrealiza el cuerpo y cómo se re-presenta estéticamente después de esta época.

«Cuando el hombre sella finalmente su destino al inventar su propia e inevitable destrucción, proporciona también al arte una absoluta gravedad, añadiendo una nueva dimensión: esta dimensión nueva, al tener el fin a la vista, puede dar al artista un control tan grande y tal conciencia de sus sufrimientos y pruebas a lo largo de su existencia, que (en palabras de Nietzsche) creará las condiciones bajo las cuales “un millar de secretos del pasado se arrastran fuera de sus escondrijos —hacia el sol—”».(Freud, 1995, p.116) El cuerpo sólo toma lugar, es decir, plenitud de su acción significativa, en la encarnación de lo que no tiene lugar: esto es la definición de utopía. Cuando el hombre refleja su utopía toma conciencia de su condición: la realidad del cuerpo se muestra equivalente a la utopía de la creación.

Esto es, asimismo lo que permite al artista, retomar el cuerpo como símbolo, no sólo de lo finito, sino del devenir infinito; El cuerpo muestra lo inefable. No como cosa y no instrumento, el cuerpo se funde en la acción creadora que lo reconoce. Con ser todo, en efecto, no es nada; y sólo escapa a esa indiferenciación que constantemente lo amenaza entregándose (en «cuerpo y alma» nos recuerda el énfasis de la expresión) a la acción

liberadora del acto creador, quien a su vez asume su disponibilidad en neutro. En este sentido podríamos enunciar que el cuerpo resume el origen de la significación. En esa mediación el cuerpo posee la dignidad espontánea y dócil del querer ser lo que ya es, parafraseando aquella visión de lo sagrado y las artes que expresara María Zambrano. (Diez, 1995, p. 111)

La metáfora del objeto, pintura-cuerpo, traspasa la retórica al «encarnar» una idea y una experiencia, una experiencia de reflexión sensible que incluye desde las formas en las que se dispone el modelo, se organiza el espacio, se proyecta la visión, hasta la forma en la que se exalta la luz quebrando y fragilizando la unidad del cuerpo, tal como Lucian Freud lo exalta siendo sus pinturas un claro ejemplo de como en las artes se han sucedido muchos tipos de belleza corporal; sus pinturas, por ejemplo, muestran la carne de los cuerpos y el paso del tiempo, presentan los desnudos de la joven rubia de los años sesenta y seis, sesenta y nueve; en ellos, como en los hombres desnudos sobre la cama de los años ochenta, representa lo ambiguo de la desnudez última, nos íntima en la reflexión respecto a nuestro estar en el mundo. Declaraciones recientes del pintor nos recordaban la voluntad de transmitir «la noción de algo infinitamente amable, que sufre infinitamente». (Diez, 1995, p.114)

Esa semántica se resume en la significativa importancia del reconocimiento entre el motivo y el pintor; la necesaria presencia del modelo en el desarrollo de la obra para reafirmar la presencia en ausencia, proceso esencial de la metáfora plástica misma, busca el efecto y el símbolo en el interés de revelar la emoción: «El efecto que causan en el espacio está ligado a ellos lo mismo que su color o su olor», afirmaba ya el pintor en los años cincuenta. Esta necesidad, este reconocimiento entre el modelo y el pintor se convierte en Lucian Freud en complicidad: no alcanzamos a comprender la violación de la intimidad de los cuerpos en su más puro «estar en si» si no pensamos en el juego cómplice de los actores que se ofrecen a la representación de ser quien son entre bambalinas.

Los dos procesos el de percepción y el de representación, suelen integrarse en la práctica en las diversas fases de reconocimiento de las figuras, una interacción favorecida por el lenguaje. La igualdad, la diversidad y la reversibilidad, dependen siempre de una labor mental propia de cada individuo, es decir, son operaciones cuyo resultado depende de determinadas elecciones que se llevan a cabo al establecer relaciones entre algunos elementos y excluir otros.

Las artes buscan incesantemente recrear los modos de desrealizar el cuerpo humano y volverlo a presentar ya re interpretado. Una pretensión, por lo demás, que nos recuerda sensiblemente la afirmación de Frank Auerbach, un cómplice generacional en la pintura contemporánea británica, como lo fueron también, a su manera, Francis Bacon y Michel Andrews: “El fin de la pintura es éste: captar para el arte una experiencia en carne viva.» la realidad de la pintura y la realidad del cuerpo; y ello fue, sin duda, motivado por aquella observación de M. Ponty en la que recordaba que el pintor pone su propio cuerpo en la pintura.”(Díez, 1995, p.113)

A la forma contemporánea de las artes se vincula ahora la experiencia estética mediante nuevos conceptos de campo expandido, en especial cuando entra en su lugar el estado de contemplación propio de la observación estética. Esta concientización nos permite ahora afrontar la apreciación del ritmo de la obra de arte. No obstante, lo dicho en referencia a la estructura, la forma y la imagen puede ampliarse más allá de la composición, que no se impone al observador, sino que depende exclusivamente del modo en que se éste establezca las relaciones entre los elementos, ahora entendidos a partir de la propia percepción.

Por lo tanto, el mensaje ya no es únicamente visual, no es algo que pueda recibirse pasivamente, sino que, al tratarse de un código, presupone una correspondencia entre las operaciones con las que se decodifica la obra de arte y las operaciones con las que se supone

que el artista la ha producido. Lo importante ahora no es preguntarse qué significa, el arte contemporáneo no es solo una representación de la realidad, el arte puede crear su propia realidad, no hay nada que entender, la idea es aceptar la experiencia que la obra le propone a los sentidos.

El cuerpo contemporáneo ya no se entiende únicamente como objeto de contemplación sino también puede entrar a la obra como sujeto. El artista convoca en el espectador la experiencia del cuerpo, de un cuerpo unificado que incluye necesariamente la conciencia. Pues ahora el cuerpo puede establecerse por su ausencia en la experiencia estética para que la tarea presencial la cumpla el espectador.

# Capítulo 2 “teorías y referentes”

## 6.1 Teorías del movimiento Rudolf Von Laban

El apartado que sigue en el presente escrito, traer detalles sobre el trabajo y obra de Rudolf Von Laban, uno de los autores guía para la investigación en cuestión, la información fue tomada de la revista digital diagonal (2015):

Laban, un coreógrafo, arquitecto e investigador, es traído a referencia para el presente trabajo por su gran estudio del movimiento en relación al espacio y la correspondencia que se encuentra en el tratamiento del espacio arquitectónico. Es importante reconocer los grandes avances que realizó Laban desde la observación del proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida humana; Analizando e investigando los patrones de movimiento desde las artes marciales hasta en las personas con discapacidad física o mental. lo anterior le permitió el refinamiento en la apreciación y la observación del movimiento al punto de llegar a desarrollar un método para experimentar, ver, describir y anotar movimiento teniendo como fin que las implicaciones funcionales y expresivas quedarán en total evidencia.

Laban, estudió arquitectura en l'École des Beaux Arts. de París, es considerado el creador de la escuela de Danza Moderna de Europa Central, por lo que debe su reconocimiento a él gran intercambio de experiencias con muchos bailarines y coreógrafos como lo fueron Mary Wigman y Kurt Joos; directores de teatro, actores y personalidades que también marcaron la

historia de la danza y el teatro como Alwin Nikolais y Pina Bausch que recibieron una marcada influencia de las teorías de Laban.

Además de ser bailarín y coreógrafo, su actividad estuvo ligada a las artes plásticas, sobre todo entre 1900-1909, período en el que estuvo casado con la pintora Martha Fricke y en el que él mismo se dedicó también a la pintura. Desde 1910 hasta el estallido de Primera Guerra Mundial en 1914 trabajó como pintor e ilustrador en Múnich mientras investigaba sobre cuestiones relacionadas con la notación del movimiento y realizaba experimentos en el campo de la danza.

Todos los biógrafos y estudiosos de Laban coinciden en afirmar que fue un personaje singular que se movió en campos muy diversos con un denominador común; el movimiento humano. Estudió el movimiento en relación a la terapia, el trabajo, la danza, el teatro, la pedagogía, etc. Dejando como principal tesoro y fuente de información para conocer su trabajo sus libros, entre los que cabe destacar *The mastery of movement*, *Modern educational dance* y *Choreutics* que recogen los fundamentos de su análisis del movimiento. Es importante destacar la capacidad que tenía Labán para la observación del movimiento junto con su capacidad de síntesis, lo que le permitió explicar de manera clara y sistemática los fundamentos de su gramática corporal en sus libros.

El movimiento concebido como arte fue la principal preocupación de Laban durante toda su vida y obra, hasta el punto que lo consideraba parte integrante e inseparable de la existencia misma del ser humano. El movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todas las artes y en todo aquello que forma el mundo externo e interno del ser humano. El espacio surge a través del movimiento y a la vez, es el espacio el que



determina la relación entre los objetos y la persona. En relación a la danza, el espacio posibilita la producción de expresión y significado, lo mismo que ocurre con la arquitectura.

Laban comparaba el cuerpo humano con una estructura arquitectónica y destacaba su estructura simétrica. El cuerpo está en continuo intercambio con el entorno y ya no es un órgano fronterizo, se convierte en una metáfora arquitectónica interesante, si concebimos el edificio como un ente orgánico en el que se desarrollan tanto los procesos externos como internos. La frontera entre interior y exterior ya no es sólo un límite, sino que en ella tienen lugar infinidad de procesos de intercambio.

El trabajo de Laban, en relación al estudio del multifacético comportamiento humano y al cuerpo en movimiento brinda otra opción para percibir el mundo. La comprensión de nuestras posibilidades de movimiento nos sugiere más maneras de percibirnos y de relacionarnos con el mundo que nos rodea, con un cuerpo totalmente vivo, ofreciéndonos la posibilidad de adaptarnos a nuestro medio ambiente con opciones para elevar nuestra calidad de vida funcional y emocionalmente

### 6.1.1 Análisis de Movimiento Laban

"El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio si movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y

unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar  
soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin."

Por Silvana Cardell

Laban (1950) fue conocido por ser el creador de un sistema de notación del movimiento: quiso crear un código que no limitase la técnica de la danza, sino que permitiese al bailarín liberarse y encontrar la riqueza infinita de sus movimientos. Tomando una actitud objetiva y científica, Laban consiguió establecer una técnica de lenguaje escrito y fiable de los movimientos, de los dinamismos, del espacio y de todas las acciones motrices del cuerpo, yendo mucho más lejos de lo que hasta el momento había conseguido cualquier otro tipo de transcripción coreográfica. Para Laban, la danza va más allá de la expresión de las emociones internas, y es a partir del análisis del cuerpo en el espacio que encuentra la posibilidad de llegar a la expresión adecuada.

Laban crea un medio por el cual se puede entender, observar, describir y aprender a anotar (escribir) todas las formas del movimiento posibles en el ser humano. Para ello propone como primera instancia dividir el cuerpo en tres secciones:

- **Cabeza:** en la que se incluyen la vista, el oído, el olfato y el gusto. Es el área de la actividad mental y psicológica.

- **Tronco:** es el área de la actividad metabólica y respiratoria, es el punto central donde nacen los movimientos desde la contracción y realice (inhalar - exhalar). otro teórico del movimiento como lo fue Delsarte también reconoció y amplió el papel de los hombros y el

pecho como estado revelador del estado de ánimo, y el torso como el órgano poeta por excelencia, como fuente y medio de la emoción, el torso no es entonces solo el lugar donde se vinculan los miembros, sino el centro vital de donde emana el movimiento y verdadero instrumento de la expresión emocional. El papel de la espalda se abre y se cierra según el estado afectivo.

- **Extremidades:** relacionadas con la movilidad y la gesticulación. Las piernas sirven para la locomoción, las transferencias de peso, los giros, los saltos, ayudan a mantener el equilibrio, etc. Los brazos son los principales órganos de la gesticulación, además de realizar su labor cogiendo, tocando y manipulando objetos.

Con todo lo anterior, lo que Laban buscaba analizar es como el control del flujo de movimiento está íntimamente ligado al control de los movimientos de las distintas partes del cuerpo. Los movimientos del cuerpo pueden ser divididos, de un modo general, en pasos, gestos- de los brazos y manos, y expresiones de la cara, estas están conectadas con los movimientos de la cabeza que sirven para dirigir los ojos, las orejas, la boca, y la nariz, hacia objetos de los cuales se esperan impresiones sensoriales. La columna vertebral los brazos y las piernas se articulan, es decir se subdividen por medio de articulaciones.

Después de tener presente las partes del cuerpo este análisis pasa a estudiar exactamente cuatro categorías:

- **El Cuerpo:** En la que se describe la estructura general y las características físicas del mismo mientras este se mueve (¿qué partes se mueven? ¿cuáles están conectadas? ¿qué partes influyen a otras?).

- **El Esfuerzo:** Llamado también Dinámica; se centra en comprender la característica más sutil con respecto a la intención. ¿Cómo difiere un movimiento entre golpear a alguien y tocar a alguien? (Ambos son iguales en términos físicos: extender el brazo, pero la "intención" es diferente).
- **La Forma:** Es esta categoría la encargada de describir la forma del cuerpo durante las acciones y ver como este va cambiando.
- **El Espacio:** Esta categoría involucra el movimiento en conexión con el medio donde se mueve el cuerpo y con qué formas espaciales se evidencian como son los recorridos, y las líneas de tensión espacial.

Otro punto importante para el análisis del movimiento humano es tener en cuenta que el cuerpo se desarrolla y estructura en las distintas etapas de la vida, estando en continuo cambio. El movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de nuestras capacidades motoras e intelectuales, por lo tanto, Las formas que dibujan los movimientos se producen, en realidad, para cambiarse constantemente. Esto lleva a la comprensión de que ninguna forma es estática y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea.

El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO-TIEMPO-FLUJO- ESPACIO. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo a la combinación de estas dinámicas.

El cuerpo está constantemente lidiando con su **peso** a favor o en contra de la gravedad, que descarga a tierra o lo retiene. El peso es la intención, el impacto. Suavidad versus fuerza.

El **tiempo**, en forma de ritmo, está presente en todas nuestras acciones. El tiempo es el organizador de nuestro cuerpo y de su danza diaria y constante. El tiempo es la decisión. La urgencia versus la suspensión.

El control del **flujo** de la energía resulta en la progresión de los movimientos que realizamos, el flujo determina cómo sigo haciendo cierta acción. Es, control versus dejar hacer.

El uso del movimiento para un propósito definido, fuere como medio de trabajo externo, o para reflejar ciertos estados de ánimo y actitudes mentales, deriva de un poder de la naturaleza no explicada todavía. No se puede decir que este poder sea desconocido, porque podemos observar en distintos grados de perfección allí donde exista la vida.

Lo que podemos ver claramente es que gracias a este poder tenemos la posibilidad elegir entre una actitud de resistencia, contracción contención, de pelea, una de tolerancia, aceptación o entrega, en relación con los factores de movilidad, de peso, espacio y tiempo. Esta libertad de elección no se ejercita siempre consciente o voluntariamente; a menudo se aplica automáticamente sin ninguna contribución voluntaria consciente. Lo que podemos observar conscientemente es cómo funciona la elección de movimientos apropiados a cada situación; eso significa que podemos llegar a ser conscientes de nuestra elección.

La **armonía** es otro de los conceptos arquitectónicos que se repite con frecuencia en el trabajo de Laban y adquiere diferentes matices: coordinación perfecta, equilibrio entre fuerzas que tiran en direcciones opuestas, reconciliación de lo interno y lo externo, y de lo externo con el infinito, etc. Laban se interesó por los descubrimientos matemáticos de Pitágoras; tenía la convicción de que las mismas leyes se podían aplicar tanto en el universo como en la música y por lo tanto en las artes en general. Además, Laban creía que debía existir una congruencia estructural entre el ser humano, su movimiento y el cosmos. Aplicaba el concepto de armonía al cuerpo y a la mente; sabemos que para Laban el movimiento era algo más que la parte visible, tenía que ver con la satisfacción, la comunicación y la expresión. Cuando hablaba de armonía, lo hacía para aplicarla al conjunto del ser humano.

En palabras de Laban “El cuerpo en el espacio es el elemento escultural básico de la coreografía. Los cuerpos están en el espacio y se mueven a través de él, con unas dimensiones que transforman el vacío en un espacio concreto. Resulta innegable que el extraordinario poder del pensamiento y acción del hombre, le ha colocado en una situación peculiar, en lo referente a la relación que mantiene con su entorno. Es innegable el encanto de la perfección mecánica de los movimientos tanto de la voz como del gesto, poder escuchar un texto bien interpretado, y ver los gestos “apropiados “proporciona un enorme placer, ya que así se manifiesta la victoria completa del espíritu sobre la materia.

### 6.1.2 Sólidos platónicos

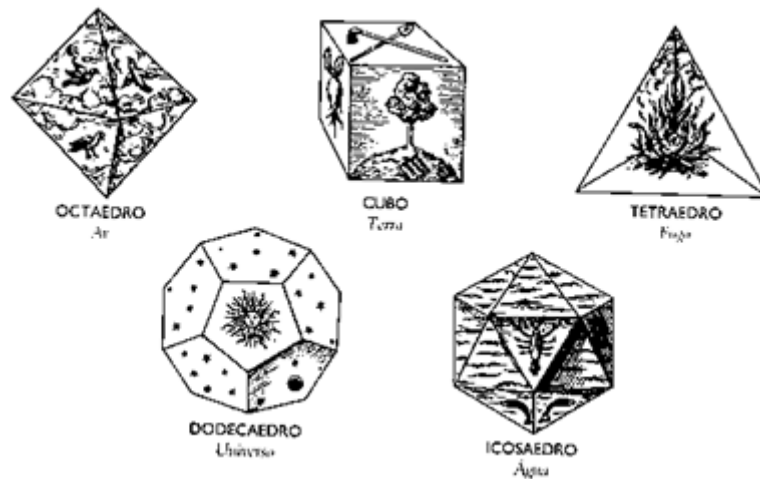
El texto a continuación hace referencia a “La geometría de Alberto Durero: Estudio y modelación de sus construcciones” de Carlos Alberto Cardona Suárez (2006)

Como resultado de los estudios académicos y tradicionales que recibió Laban se puede evidenciar una gran influencia de Platón en sus investigaciones alrededor del ser humano y su movimiento, enfocados en el espacio arquitectónico, más propiamente desde la teoría referente a los sólidos y la geometría.

Antes de Euclides los pitagóricos llegaron a sublimar el estudio de los sólidos regulares. Buena parte de sus especulaciones fueron recogidas, difundidas y explicadas por la escuela de Platón, quien, a su vez, tuvo una fuerte influencia en el surgimiento y desarrollo de los ideales del Renacimiento italiano. En el diálogo Timeo, Platón se vale de uno de sus acostumbrados interlocutores para presentar las líneas generales de sus ideas con relación al origen y desarrollo del universo.

En estas mismas líneas, Platón estableció una conexión entre formas y figuras geométricas primarias basándose en el aserto según el cual el universo se componía de sólidos geométricos. Es por ello que él reconoce cinco poliedros que se destacan por su regularidad (o simetría), estos poliedros son los actualmente llamados sólidos platónicos. Y a pesar de que estos sólidos eran conocidos desde tiempo inmemorial, se les da este nombre ya que fue Platón quien habló de ellos en su obra Timeo y le dio a cada uno su semejanza a los elementos y al universo en su totalidad.

Los cinco sólidos platónicos son:



Las características que hacen a estos sólidos platónicos son:

- Todos los vértices son iguales. En cada vértice tienen que concurrir el mismo número de caras y, por lo tanto, también el mismo número de aristas.
- Los polígonos regulares que forman las caras de cada sólido platónico sólo pueden ser triángulos equiláteros, cuadrados y pentágonos.
- Son simétricos, es más, cumplen todas las simetrías conocidas:
  - Son simétricos respecto a un punto, denominado punto central, que es el centro de simetría.
  - Son simétricos respecto a un eje, a decir verdad, tienen varios ejes de simetría cuya característica común es que pasan por el centro de simetría.
  - Son simétricos respecto a un plano, al igual que en el caso anterior, encontramos simetría respecto a varios planos caracterizados por contener al centro de simetría, así como combinaciones de los ejes de simetría.

Un modo de construir estos poliedros es a partir de su desarrollo plano. **Alberto Durero**

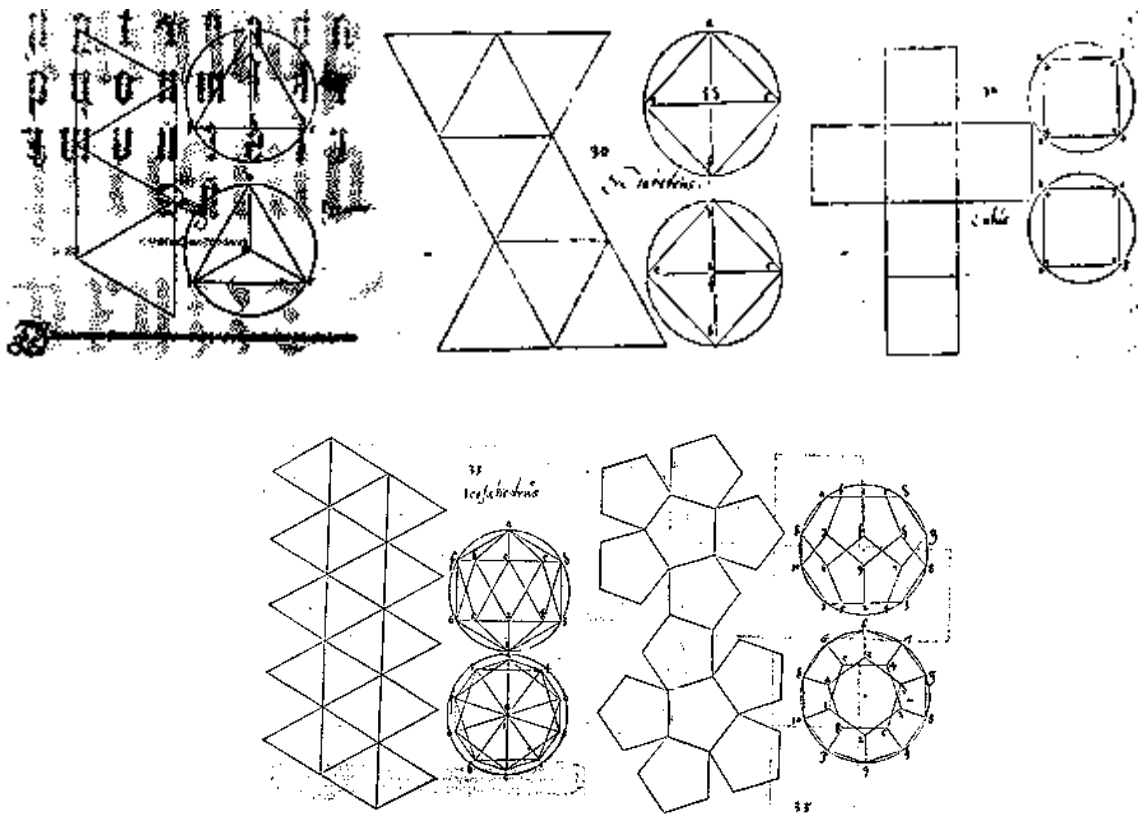
<sup>5</sup>fue el primero en publicar el desarrollo de los planos de varios poliedros, entre ellos, los

---

<sup>5</sup> Alberto Durero (1471- 1528) artista del Renacimiento alemán, conocido por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte y la geometría.



platónicos. Las ilustraciones de estos desarrollos son de su libro "Underweysung der Messung" ("Tratado de la medida", 1525)



Después de esta breve introducción a los sólidos platónicos es importante conocer que Rudolf Laban fue instruido en el pensamiento clásico, y un seguidor de las teorías propuestas por Platón; la obra que más le influyó en cuanto a la concepción del espacio se refiere: Platón sostenía la idea de la existencia de una unión fundamental entre el macrocosmos y el microcosmos, es decir, entre el universo y el ser humano. Estableciendo una conexión entre formas y figuras geométricas primarias y las del cuerpo humano y del mismo modo el universo se componía de sólidos geométricos.

Laban también consideró la relación entre la *parte* y el *todo*; interesándose en el estudio de estos sólidos y consideró el **icosaedro** la figura mediante la cual el cuerpo humano puede

expresar mejor las relaciones espaciales y proyectar todas las tensiones posibles; para Laban la anatomía humana, la estructura celular y el cosmos se unen y relacionan en el icosaedro.

### 6.1.3 Kinesferas Laban

Gracias a la visión espacial que Laban sintetiza minuciosamente, observamos que la labor del bailarín es “habitar poéticamente”, moviéndose a lo largo de determinados recorridos que le producen sensaciones inesperadas y cambiantes. La arquitectura es una coreografía de movimientos para el ser humano, así como la danza es la arquitectura de los movimientos del cuerpo.

Uno de los conceptos fundamentales al hablar del espacio en el caso de Laban es el concepto de la *kinesfera*: esta puede ser vista como una especie de esfera tridimensional imaginaria que rodea el cuerpo humano. Esta circunferencia es alcanzada con las extremidades del cuerpo estiradas sin cambiar el punto de apoyo. Laban determinó a través del estudio del movimiento de cuerpo humano que el **icosaedro** es el sólido que cumple con toda esta espacialidad referente al cuerpo humano como centro, determinando que en este caben todas las posibilidades de movimiento humano y que esta se traslada de forma permanente con la persona, se mueva a donde se mueva el cuerpo nunca sale de ella, la lleva como caparazón.

La Kinesfera, trabaja con la longitud, anchura y profundidad, forma y espacio, superficie, orientación y posición. Este método permite entender los puntos de proyección del cuerpo

humano como primer punto de estudio, el segundo es el espacio donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas y el tercer elemento de análisis corresponde a las cualidades de movimiento que describe como el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio.

Dentro de la *Kinesfera* ocurren los cambios que crean una serie de formas. Laban cita los siguientes factores que inciden en dichas formas:

- **Dimensión:** se toman en cuenta la altura, la anchura y la profundidad. Según estos factores pueden predominar en el movimiento las siguientes direcciones que forman la cruz dimensional: hacia arriba/hacia abajo; hacia la derecha/ hacia la izquierda; hacia delante/hacia detrás.

- **Proximidad en relación al cuerpo:** se toma en cuenta si el movimiento se da cerca del centro del cuerpo o lejos del mismo.

- **Planos:** identifica tres planos en relación a las dimensiones antes citadas:

- Plano frontal.

- Plano transversal.

- Plano sagital.

Para enseñar a observar el movimiento Laban utilizaba la descripción de la forma y el esfuerzo. Para determinar la forma existen tres planos que son el horizontal, que divide el cuerpo por la cintura, el vertical, que divide el espacio entre lo que hay delante y lo que hay

detrás, y el plano sagital que separa la parte derecha de la parte izquierda del cuerpo. Partir de estos planos se pueden desplegar 36 direcciones.

En el plano horizontal, el movimiento puede ser extensivo y alcanzar la amplitud máxima de la kinesfera. Este sería un movimiento expansivo mientras que el movimiento contrario sería hacia dentro, recogiendo y replegando el cuerpo hacia uno mismo evitando el mundo exterior. En el plano vertical las posibilidades son subir permitiendo la flexión hacia ambos lados y bajar, también hacia ambos lados curvando el cuerpo y la cintura. Los movimientos sagitales engloban inclinarse hacia delante con el torso para hacer una forma convexa o hacia detrás dando lugar a una forma cóncava. Junto con la forma también hay tres tipos de esfuerzo, pero son cualidades del movimiento, no direcciones.

Dentro de la kinesfera, el cuerpo de la persona es una forma claramente delimitada, extendida como superficie, en la que se da una clara división entre centro del cuerpo y periferia. Laban realizó modelos a escala 1:1 que le sirvieron para trabajar con las escalas y planos del movimiento, introduciendo a los bailarines en su interior, y permitiéndoles ir desarrollando las experiencias espacio-temporales que sirven para la generación del movimiento. La materialidad del cuerpo y la gravedad están muy presentes en Laban.

El icosaedro como forma y concepto dado por Laban es inspiración para la creación del presente proyecto, la kinesfera de Laban es una buena forma de materializar el movimiento como arquitectura viva, gracias al cuerpo humano que traza formas en el espacio para enriquecer su mediación con su entorno.

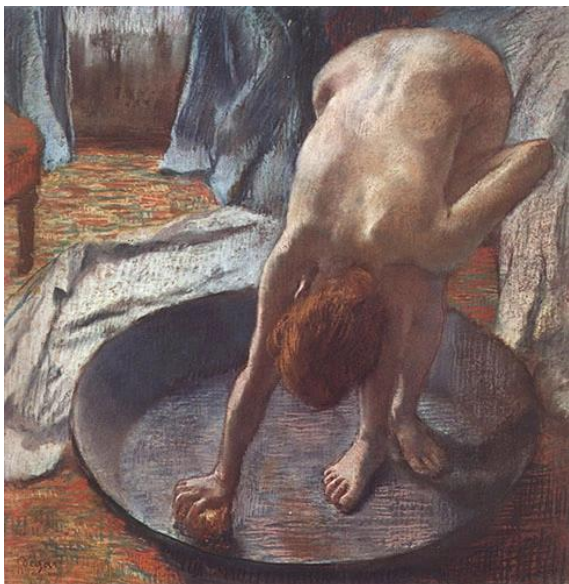
## 6.2 Referentes pictóricos y danzarios

### 6.2.1 Pintura

**Edgar Degas** (nació el 19 de julio de 1834 en París.) Al contrario de los artistas de su época (impresionistas) no le interesó nunca el paisaje (prefería los interiores y la luz del interior) con esta creaba asombrosas atmósferas en las que usaba como protagonistas y casi exclusivamente al cuerpo humano.

A Degas le interesó ante todo captar el movimiento, y esto se ve tanto en sus pinturas y dibujos de caballos de carreras, como en las reconocidas bailarinas que pintó, dibujó y esculpió desde el punto de vista del espectador, tras el escenario, en el escenario, en los descansos y en los ensayos, su estudio e interés pretendía atrapar las posturas de sus modelos de la forma más natural y «fotográfica».

Degas es de los primeros referentes pictóricos en la historia del arte del que podemos encontrar un gran estudio referente al movimiento, y lo es aún más para este trabajo ya que su interés por el movimiento fue más allá de la escena, Degas nos da la invitación a evidenciar el



movimiento desde su forma más simple, el movimiento casual, detallado, de pequeñas acciones, movimientos que hablan más de la persona en su diario vivir, en su <sup>6</sup>privacidad.

Degas se incorpora y rompe esos espacios aparentemente privados para mostrarnos el movimiento desde la simplicidad, y lo logra con su gran manejo del color, con su ingenioso

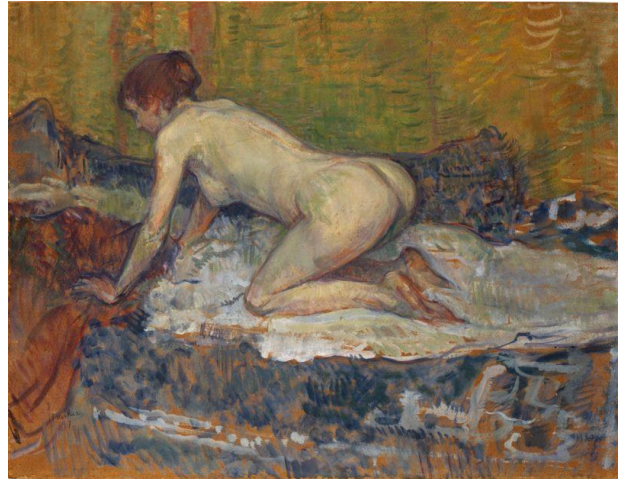
juego de perspectivas casi fotográficas, y con sus mágicas atmósferas interiores con las que busca introducirnos a la escena que pintó; todos los factores anteriores fueron grandes ejemplos y detonadores de ideas para el presente proyecto, pues al igual que Degas este trabajo conlleva un estudio del movimiento previo a la realización de las piezas pictóricas, una lógica de perspectivas que juegan con los ángulos en los que irá cada pieza en la estructura, y busca una conexión con el observador invitándolo a entrar en la obra pero de forma casi literal.

---

<sup>6</sup>Imagen *Mujer limpiando la tina*, 1886 <https://arteneablog.wordpress.com/2016/02/24/el-pintor-de-bailarinas/>

**Toulouse-Lautrec** (Francia, 1864–1901).

Lautrec es otro referente importante para el presente trabajo esto, debido a características en su pintura que puede decirse no es para nada estática, está llena de ritmo, baile y música. Es de gran aporte el gran contenido gestual y atmosférico logrado a partir de la variedad y vivacidad del color que usaba en su obra.



Lautrec, uso la gestualidad y la pintura como un medio de liberación, no sólo del cuerpo, sino también de la mente y del espíritu a través del mismo, ya que si bien el cuerpo de Lautrec lo confinaba a la quietud, su pintura le permitió una libertad y le dio un deseo por plasmar la vida nocturna llena de movimiento y expresión.<sup>8</sup> No estaba de acuerdo con los pintores de paisajes e impresionistas, pero respetó a Degas, por su gusto

<sup>7</sup> Imagen Henri de Toulouse-Lautrec, *Femme rousse nue accroupie* (Pelirroja desnuda arrodillada), óleo sobre cartón, 46.36 × 60.01 cm, 1897. San Diego Museum of Art <https://www.ttamayo.com/2018/02/la-tecnica-de-toulouse-lautrec/>

<sup>8</sup> Imagen: *La toilette* (1889). Henri de Toulouse-Lautrec. Óleo sobre tela. 67 cm x 54 cm. Museo de Orsay. París, Francia.

<https://3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/la-toilette-1889/>

similar por las bailarinas, el circo, los interiores y su perspectiva casi fotográfica.

La espontaneidad, asombro y dinamismo de sus escenas y personajes hacen de sus dibujos y pinturas excelentes apuntes del natural. Destacan también esos encuadres innovadores y los trazos rápidos y expresivos que definen a la perfección a personajes, situaciones y atmósferas a la forma tan reconocible en la que solo lo hacía Toulouse-Lautrec.

- **Yves Klein** (Niza, 1928 - París, 1962) Pintor francés. Es tomado como referente para este trabajo, principalmente por su obra Antropometrías la cual consta de pinturas realizadas con mujeres desnudas que se embadurnaba en azul IKB (international Klein blue) y se convertían en una continuación del pincel del artista cuando dejaban la huella de sus cuerpos sobre lienzos extendidos en la pared o el suelo.<sup>9</sup>



Este artista es citado en el presente, ya que para el proceso recorrido fue fundamental tener como ejemplo artistas que fueron más allá del campo netamente pictórico y que le aportaron al arte ideas que para la época se salían de lo convencional, por lo que muchas de sus actividades anticiparon lo que sería el arte conceptual; El anti convencionalismo de las escenificaciones de Klein y el plurimorfismo de su obra respondía a un profundo deseo de despertar la conciencia espiritual del ser humano, de

amplificar su capacidad para sentir las fuerzas del cosmos mediante todos los sentidos.

---

<sup>9</sup> Imagen: [http://2.bp.blogspot.com/-BwrONZWcT2w/Tx7batxo5uI/AAAAAAAAAd4/xZ-3bK3iy3U/s320/Yves+klein\\_hacedordetrampas2.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-BwrONZWcT2w/Tx7batxo5uI/AAAAAAAAAd4/xZ-3bK3iy3U/s320/Yves+klein_hacedordetrampas2.jpg)



Es así como Klein quiso elevar a la categoría de agente plástico diversos elementos como el humo, el aire o el fuego, y, mediante un lanzallamas, realizó diversas series de *Pinturas de fuego*, cuyas superficies mostraban la huella de múltiples y pequeñas quemaduras. Sus últimas obras fueron las *Cosmogonías*, soportes pintados que dejaba al aire libre para que los agentes atmosféricos actuaran sobre ellos.

El acto de Klein es en sí mismo una especie de puesta en escena que conjugaba música, los personajes interactúan bajo la mirada de su director. Las modelos pintan su cuerpo para imprimir su figura en el papel (superficie) algunas veces también incluían movimiento podría decirse coreográfico, así como una premeditada intervención del tiempo y el espacio. En ocasiones las realizó en público, además de incluir material video gráfico para guardar las memorias de lo que hoy llamaríamos *performances*.<sup>10</sup>

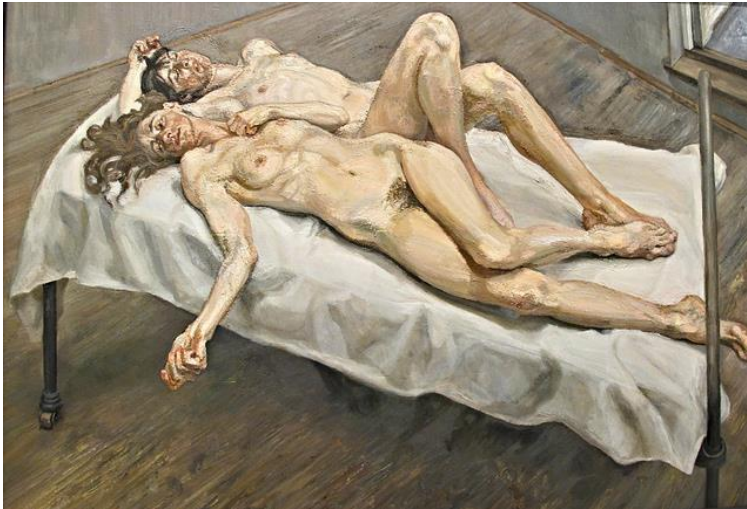


---

<sup>10</sup> Imagen: <http://hacedordetrampas.blogspot.com/2012/01/yves-klein-antropometrias.html>

- **Lucian Freud** (Berlín, 8 de diciembre de 1922 – Londres, 20 de julio de 2011)

pintor y grabador británico, considerado como uno de los artistas figurativos más importantes del arte contemporáneo.<sup>11</sup>



Lucian Freud puede considerarse como un ejemplo de la modernidad que perdura en el tiempo, desde los comienzos de su carrera como pintor, sus obras han tenido siempre como tema central la figura humana; es por ello que fue un referente

importante para el proceso vivido durante el presente trabajo; al momento de la creación es una inspiración principalmente por el modo en el que considera y ve sus pinturas, para él la pintura debe ir más allá y funcionar como la carne, como si fuera la persona misma, valorando ante todo el estudio psicológico, pues lo que le interesa es el reflejo de lo que representan sus personajes, intentando encontrar la esencia de su personalidad; sólo así las pinturas lograrán para el sorprender, perturbar, seducir y convencer.

Otro factor inspirador de su trabajo es que es puramente autobiográfico, para él, el arte debe ser sobre sí mismo y el entorno propio. Y como ejemplo su trabajo está enfocado sobre su esperanza, su memoria, su sensualidad y su compromiso, por lo que solo trabajo con gente que le interesaba y que le importaba, en habitaciones y espacios que ya conocía y eran frecuentes para él.

---

<sup>11</sup> Imagen: <https://blogs.infobae.com/bellas-artes/files/2013/10/photo-10.jpg>

Su obra, en especial el protagonismo que le da al cuerpo, es precisamente la riqueza de su trabajo, sus cuerpos tienen un carácter y un toque de realidad casi cruda que tocan al observador de forma hipnotizante, por su realismo, más que en la forma, en los traumas y en su mayoría en las emociones frías que representan cada uno de los personajes que



pintó; para ello se ayudaba del color, pues nunca eligió colores demasiados plenos y saturados ya que para él estos tenían emociones que él quería evitar plasmar, pues nunca puso en un cuadro algo que no estuviera frente a él, lo consideraba una mentira sin sentido, un mero truco de destreza.

**Cesar Biojo:** Pintor de origen colombiano que ha realizado su obra artística en Barcelona. El artista Cesar Biojo en su obra retrata la figura humana pintando a hombres y mujeres desnudos sobre una superficie casi siempre vacía, en fondos planos, utiliza en ocasiones materiales poco convencionales (vidrio, acetato, lámina de aluminio, etc.). Sus personajes en mayoría desnudos se presentan incompletos, difusos, difuminados por gruesas pinceladas,

---

<sup>12</sup> Imagen: <https://historia-arte.com/obras/retrato-nocturno-de-freud>

con pintura puesta con espátula de forma accidentalmente controlada. Un efecto que utiliza el artista con el que consigue dar sensación de movimiento.

Este artista es un referente importante para el presente trabajo principalmente por su estética



pictórica, la cual es interesante, por los materiales poco comunes que utiliza como superficie y por su gran gusto por el “accidente” causado intencional y controladamente gracias a un conocimiento al utilizar materiales como espátulas, acetatos y al no miedo al error; este factor importante en su obra se complementa de

una manera muy equilibrada con sus representaciones del cuerpo pues estas están siempre cargadas emocionalmente y los colores y manchas le dan el dinamismo y representan el mundo interior del ser humano que se inunda de imperfección.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Imagen: <https://emiliogarciavarona.wordpress.com/2014/07/29/cesar-biojo-pinturas-destruidas/>

Para este artista la visión de perfección no es válida en la vida del ser humano y por lo tanto relaciona sus pinturas con su noción de tiempo y eventualmente con su mortalidad. Es sin duda alguna el tiempo su detonador favorito. Pues para él es el concepto que más condiciona las decisiones y los “accidentes” de una persona. La figuración perfecta carece a su parecer de esa parte inesperada, amorfa, simbólica, accidentada, impredecible e incontrolable que tiene la abstracción... y la vida misma. Para él, es fundamental mediante la “destrucción” dar cabida a toda esa otra parte etérea, ya sea positiva o negativa, representada en la abstracción, es su manera de respetar y honrar el pasado, el presente y el futuro de la persona que pintó. Por lo que la espátula arrastrada es su medio para simbolizar ese paso del tiempo, esa imperfección inherente al ser humano.

### 6.2.2 Danza

**Pina Bausch** ( 27 de julio de 1940, Solingen, Alemania - 30 de junio de 2009, Wuppertal, Alemania) Observadora nata desde la niñez, siempre actuó impulsada por el afán de contar lo que sucede a su alrededor, pues consideraba que lo original y cotidiano era el origen de todo movimiento, para ello, como otros artistas de diferentes campos, comienza por rechazar el concepto de “cuerpo ideal” para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor. Sus obras proponen preguntas, pero las respuestas siempre quedan abiertas, para ello, crea su método a partir de la utilización de premisas de donde todo parte, pero donde siempre se mantiene abierto al cambio, para que tanto el espectador como el actor observen y ambos se mantengan como aprendices. Este método

proporciona una manera de ver la vida y da las herramientas para expresar todo lo que no se explique con palabras.

Es una de las artista de la modernidad más inspiradoras en el mundo de la danza pues sus ideales rompieron con la mayoría de las premisas de la danza clásica, y lograron la unión perfecta entre la dramaturgia del teatro y una danza que buscará más allá de la forma, es así como sus obras tiene la característica de nutrirse siempre desde la improvisación de los bailarines, los cuales deben dejar de ser simples intérpretes y deben permitirse experimentar y crear desde su interior para poder vivir una verdadera interrelación entre su cuerpo y el espacio.

“El intento de reflejar la realidad se queda en la nada ante la realidad misma” es por ello que Pina en sus obras propone espacios escenográficos en los que aparecen elementos reales como lo son la tierra, agua, piedras etc. Pues ella misma lo plantea como la necesidad que tiene el cuerpo a exponerse a un espacio real, pues para ello se necesita tener mucho más valor y franqueza ya que está presente la implicación de admitir los miedos propios y deseos hasta llegar a la vulnerabilidad de las emociones mismas. (obra Pina Bausch, la consagración de la primavera <https://www.youtube.com/watch?v=0VqaGkKQRCU> )

**Álvaro Restrepo** (Cartagena de Indias en 1957). Estudió danza contemporánea con grandes artistas como Martha Graham. Fue durante años un reconocido bailarín contemporáneo a nivel internacional, sin embargo movido por su sensibilidad social, decidió



dejar sus ambiciones en tierras extranjeras y venir a su país para abrir una escuela de danza contemporánea para niños y jóvenes la cual nombró “el colegio del cuerpo”.<sup>14</sup>

Para Álvaro Restrepo El cuerpo ha sido su verdugo y su salvador, su vehículo y su protesta. Ha sido su karma, su redención y ahora es el lienzo de sus reflexiones sobre la política y más importante aún sobre la paz. Este referente es un ejemplo importante de todo lo que se puede lograr por medio de la danza y su pedagogía enfocada al cuerpo como ente central en la educación, con lo que abre la mente de niños y jóvenes y los invita a descubrir que se puede crear y pensar con el cuerpo no solo con la cabeza.



Por ello el modelo pedagógico que plantea Álvaro Restrepo forma más que bailarines una cultura del cuerpo. Su escuela, el “colegio del cuerpo” utiliza dos modelos que son: educar para la danza y educar con la danza. La educación PARA la danza es todo lo que tiene que ver con los profesionales que quieren dedicarse a ello como un proyecto de vida. La educación CON la danza es para quien quiera dedicarse a otras profesiones, pero desee tener conciencia de su cuerpo, recibir toda la formación que se ofrece en educación sexual, prevención de drogadicción, violencia intrafamiliar, educación ambiental, nutrición, todas esas áreas que tienen que ver con habitar el cuerpo.

---

<sup>14</sup> Imagen: Álvaro Restrepo SOL NIGER. Photo by Ruven Afanador  
<https://revista.drclas.harvard.edu/book/el-cuerpo-y-la-danza-en-la-era-del-coronavirus>

**El anterior recorrido alrededor de los referentes que fueron importantes para la realización tanto plástica como teórica del presente trabajo, expone artistas que han sido ejemplo, ya que han encontrado en el cuerpo el movilizador para plasmar en sus obras en su gran mayoría estudios del movimiento y cosmogonías acerca del tiempo y del espacio, valiéndose de forma creativa e innovadora de materiales y formas de expresión originales que les han permitido plantear interesantes reflexiones sobre el ser humano, cada uno desde sus particulares propuestas artísticas ya sean pictóricas, escultóricas, performativas y danzarias.**

Tener este tipo de referentes proporciona la seguridad de estar recorriendo un camino y abordando un tema que ha estado más que presente a lo largo de la historia del arte, siendo este un motivo de inspiración y a la vez de cuestionamientos; es realmente bello encontrar filosofías que han estado presentes tanto en épocas de cambio como las vanguardias y que han abierto paso a los imaginarios contemporáneos alrededor del cuerpo, donde se pueden encontrar grandes similitudes con lo que se piensa y siente de manera personal. Cada uno de estos artistas ha encontrado y se ha preocupado por compartir sus imaginarios, estudios e intereses para de una manera directa o indirecta se invite al observador a re habitar tanto la obra de arte como el cuerpo propio y social.



# Capítulo 3 “Proceso artístico de la instalación”

Todo proceso artístico inicia con una idea, y esta idea no llega como muchos esperan de la noche a la mañana, esta, conlleva toda una construcción, ya sea recolectando vivencias, visitando lugares, observando, en un largo recorrido en bus, recorriendo museos, leyendo, escribiendo, yendo al cine, viendo series, hasta hablando en un ámbito cotidiano, es así como casi sin enterarse poco a poco la idea se va alimentando, cobrando vida a partir del aliento creador que llena la mente de ganas por ver una idea materializada .

La idea para la creación del presente proyecto, empieza a materializarse desde exploraciones que empezaron a darse con cuestionamientos y preguntas internas sobre cómo usar superficies diferentes al lienzo y a su forma rectangular (ver fotografías en el punto 3.3) , es así como por medio de consultas y búsqueda de referentes y con la asesoría del docente del énfasis en pintura empezó la exploración sobre una superficie tan lisa y poco usada en la pintura como lo es el espejo, y como el óleo podría funcionar sobre esta. Después de tener los materiales y técnica con la que sabía que deseaba trabajar, el paso siguiente era encontrar la forma de plasmar un tema que durante toda la vida ha interesado a la autora del presente como lo es el cuerpo y el movimiento.

La idea empieza a estructurarse gracias a la investigación que da paso a conocer la vida y estudios del teórico (Rudolf Von Laban) que dedicó su vida a la investigación y documentación del ser humano y su movimiento, en ese punto todo empezó a tomar forma ya que se tenían unas bases teóricas y solo era permitirse ahondar en el aprendizaje de distintos lenguajes del arte que le permitieran a la idea crecer y enriquecerse para hacer más

contundente e interactiva, logrando llevar el mensaje y visualización del cuerpo al espectador que se encuentre con esta instalación.

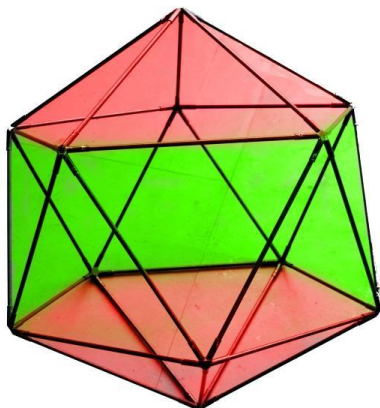
## 7.1 Proceso escultórico

La escultura se expresa mediante la creación de volúmenes y la constitución de espacios físicos. En este proyecto se incluyen diferentes técnicas, combinación de materiales y medios que pretenden el desarrollo integral de la construcción y el ensamblaje de la estructura establecida (kinesfera), esta, simboliza gráficamente el estudio de investigadores que desde la anatomía del ser humano y su movimiento, establecieron conexiones entre el icosaedro (Figura geométrica encargada de la limitación espacial de las extremidades del cuerpo y sus planos imaginarios) lo que se pretendió, fue traducirla a la tridimensionalidad, en un tamaño proporcional al de un adulto. Con la intención de dar a conocer y plasmar de una manera gráfica la relación entre cuerpo, espacio y movimiento

### 7.1.1. Prototipo:

El primer paso para la construcción de la figura, y de un acercamiento frente a cómo se vería

la instalación en su totalidad, fue la construcción a escala del icosaedro. Este proceso requirió de diferentes pasos:



(1) la realización y comprensión de cómo se construía el sólido con materiales moldeables como cartón. (2) después de comprender y encontrar la forma más óptima para la construcción tridimensional del sólido, el paso siguiente fue la realización de la figura en un material más duro (alambre galvanizado) que

simulará el material que tendría la estructura en su tamaño real. (3) Teniendo claro lo anterior se procede a la estructuración de dos pentágonos básicos a los cuales se le instalaron cinco aristas a cada uno que al unirse entre sí forman dos puntas, con el fin de lograr el primer y el tercer nivel de la figura representados en la siguiente imagen con color rojo.

(4) Las otras aristas previamente cortadas son las encargadas de generar el nivel número dos o nivel central, identificado con el color verde; unificando de esta forma los tres niveles y dando vida a las veinte caras del icosaedro compuesto por treinta aristas en total, que conforman veinte triángulos equiláteros o doce pentágonos regulares según como se desee observar.

Aristas	Ángulos o uniones (arañas)	triángulos o lados	Pentágonos
30	12	20	12

### 7.1.2. Estudio geométrico:

Una vez el prototipo listo se requería de estudios trigonométricos específicamente en la triangulación geométrica para determinar la posición de un centro imaginario que determinaría el área, los ángulos internos y externos exactos de la figura generando una red completa de construcción. Dichas medidas fueron utilizadas en la creación de un dispositivo en madera con los ángulos encontrados para seguidamente crear doce piezas metálicas denominadas arañas que tendrían la función de dar forma al icosaedro al ensamblar dichas arañas con las aristas.

### 7.1.3. Molde:

Seguidamente con el fin de facilitar el proceso de soldadura necesario para la realización de las arañas se acudió a un proceso utilizado regularmente en la escultura para la reproducción de piezas o modelos. En este caso el molde fue confeccionado en yeso escayola con el dispositivo de madera utilizado anteriormente que contenía los ángulos hallados en el prototipo. Dicho molde, generó el negativo que se requería para lograr la posición y facilitar el ensamblaje de las arañas.

#### 7.1.4 Corte y soldadura:

Para la figura se estableció como material de creación el hierro en varillas, cada varilla contaba con un largo de 6 metros, para las aristas se usaron varillas de 1/2x1.5mm, para las arañas fueron de 3/4x1.5mm pulgadas, también se usaron veinticuatro monedas del mismo metal.

Se utilizaron seis varillas de las que se cortaron exactamente treinta aristas de un metro cada una y una varilla para cortar sesenta piezas de diez centímetros para la construcción de las arañas.

Una vez seco el molde y realizados todos los cortes con su debida revisión y solucionadas las correcciones necesarias en el esmeril comienza el ensamblaje de las arañas. El molde es remojado levemente para que el choque eléctrico del soldador no lo dañe (el agua al ser transmisor disipa la carga proveniente del corto), seguidamente se colocan las cinco varillas (cada una de diez centímetros) en el molde que darán forma a cada araña (fueron realizadas 12 arañas) y se hacen los puntos de soldadura uniendo de esta forma las cinco varillas, después de ello son reforzadas con las monedas de hierro macizo, dispuestas una en la parte interior y otra como cubierta exterior dando un acabado más pulcro.

#### 7.1.5 Ensamblaje aristas y arañas:

Para el ensamblaje cada arista debía tener dos orificios paralelos uno en cada punta por donde pasaría el tornillo que uniría la varilla con la araña correspondiente. Dichas arañas llevan un orificio en cada punta para que el soporte sea más estable y la figura obtenga un soporte mucho más sólido facilitando también el proceso de instalación en menor tiempo. Para este proceso se necesitaron sesenta tornillos con tuercas y arandelas.

#### 7.1.6 Conclusiones proceso escultórico

**Los puntos anteriores se establecieron buscando la realización de un proceso integral de creación tridimensional donde fue notoria la importancia de la transversalización de los materiales, herramientas y procedimientos con el fin principal de crear no solo un producto artístico sino poder vivenciar, sentir y constituir un proceso de creación estético funcional que permitió enriquecer la obra de principio a fin.**

Existen infinidad de métodos que se hubieran podido acoger para la creación de este proyecto de construcción, ya que fueron miles de ideas y posibilidades las que llegaron para

aplicar y materializar todo lo que había en la imagen mental, afortunadamente durante la carrera y el proceso de creación fue de inmensa ayuda contar con la asesoría de dos maestros de escultura con los que al dialogar y presentarles la propuesta aportaron siempre con su conocimiento y fortalecieron las dinámicas de acción en el desarrollo de la misma.

Al hacerse consciente de la dimensión y el gran reto que significaba construir una superficie de gran formato, fue fundamental tomarse el tiempo de hacer fórmulas, medir, dibujar y bosquejar, acogiéndose a fórmulas trigonométricas que se desarrollaron en un principio de forma “artesanal”, (por el desconocimiento que se tenía para encontrar los ángulos necesarios para que la figura funcionara) lo que conllevó a investigar más sobre el tema, reestudiar todas las fórmulas y bases de la geometría; gracias a este proceso se encontraron las medidas necesarias para las aristas, esto fue fundamental ya que de esto depende que la estructura quedara del tamaño establecido; fueron un sinfín de inquietudes que debían resolverse desde el inicio en el papel antes de comenzar la acción; todo con el fin de no desperdiciar material, ser preciso, puntual y no malgastar tiempo repitiendo un mal procedimiento.

Una vez resueltas las incógnitas numéricas, el resto de los puntos del proceso se fueron dando de la mejor manera, fue realmente enriquecedor ir viviendo día a día el cronograma ya establecido con las actividades, pues cada punto tenía que materializarse en plenitud para poder avanzar al siguiente nivel; sin dudas cada nivel incluye nuevos retos, lo que llevaba a que nacieran inquietudes que no solo estaban presentes en los horarios de trabajo establecidos sino también antes de dormir, caminando y en el desarrollo de actividades externas, es decir, este proyecto se convirtió en un amigo más, en un compañero íntimo del diario vivir al punto

de esperar cada día un amanecer más para trabajar y para aprender a leer los diferentes materiales que se utilizaron.

Cabe aclarar que lo mencionado anteriormente no fue lo único necesario para la obtención del resultado esperado. Este proyecto fue un reto gigante que permitió encontrar habilidades y capacidades que son inherentes al momento de trabajar en un taller de escultura, es realmente gratificante cuando el propio material o máquina son los que impulsan, exigen y ponen a prueba y más al momento de realizar actividades que no eran nada cotidianas y exigen la fuerza para cargar, la precisión para cortar y perforar, la destreza y la suavidad para soldar las uniones y la delicadeza para pulir el hierro.

Este proceso de creación escultórico estuvo acompañado de muchas historias que al día de hoy dan fe de todo lo que sucedió en cada uno de los días dedicados a materializar la idea inicial y también de la infinidad de aprendizajes que se obtuvieron en términos prácticos, éticos y estéticos. Este trabajo lleva dentro de sí un sin par de sonrisas, de gotas de sudor y jubilosas lágrimas que nacieron a medida que se iba materializando la obra, todos los estudios y los detalles inmersos en ella son la muestra fiel del lenguaje que se estableció mediante la constante búsqueda de técnicas necesarias para el desarrollo evolutivo de la misma, dando la solidez para de este modo reflejar no solo un producto artístico sino también un lenguaje iconográfico que revele el poder de la mano y la mente creadora.



## 7.2 Proceso pictórico

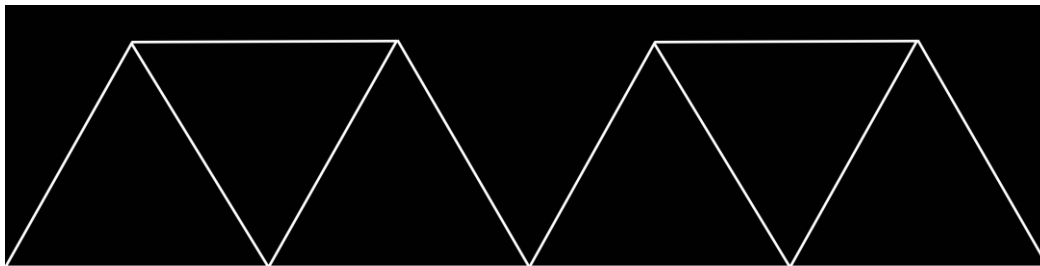
La pintura manifiesta su expresión generando los volúmenes y formas necesarias mediante la gradación tonal y la yuxtaposición del color. Se utiliza en este proyecto una superficie no convencional para la pintura académica con el fin de generar nuevas experiencias de interacción entre los cuerpos plasmados en las seis superficies establecidas y los cuerpos de quienes ocupen el espacio dentro del ensamble, con el fin de generar un juego que unifique las formas, los reflejos y le aporta movimiento y ritmo a la instalación. Este proceso pictórico llevó consigo más que una acción de sentarse a pintar, permitió un reconocimiento verdadero del cuerpo propio, y una apertura a las posibilidades infinitas de la representación bidimensional.

Esta sección del proceso también estuvo cargada de retos, de transformaciones emocionales, de dudas e inseguridades, pero estas fueron las que abrieron paso al afianzamiento de conocimientos, y permitieron encontrar una expresión que de verdad se identifica como propia, encontrando profunda belleza y gusto en la posibilidad y magia que tiene los colores, en las texturas y en los reflejos que completan la imagen.

### 7.2.1. Corte láminas:

Después de una larga búsqueda en torno a los posibles materiales y presupuesto que se tenía pensado para la instalación, se estableció como material de superficie para las pinturas el polietileno al ser este uno de los materiales plásticos de fabricación más económicos del

mercado. Las láminas de dicho material vienen en un formato de dos metros de ancho por un metro de altura y fueron necesarias para este proyecto dos, de las cuales se sacaron seis triángulos equiláteros de un metro por cada uno de sus lados. El proceso de corte consistió básicamente en marcar los triángulos en las láminas y seguidamente repasar las líneas con bisturí generando un corte preciso.



### 7.2.2 Instalación espejo (medidas, burbujas):

Una vez cortadas en los seis triángulos las láminas de polietileno, se continuó con el proceso de polarización de las mismas para lo que se necesitaron tres metros de polarizado en espejo. Este proceso consistió en apoyar las láminas de polietileno sobre el plástico para marcar y seguidamente cortar con las medidas establecidas mencionadas en el punto anterior. Una vez listas las seis láminas deben humedecerse con agua y jabón líquido para activar la superficie adherente y se ajustaran perfectamente; con una espátula plástica se eliminaron las burbujas de aire que quedaban entre el polarizado y el polietileno con el fin de que la superficie fuera

totalmente lisa y no quedará contaminada con volúmenes que pudieran afectar al momento de pintar.

### 7.2.3 Realización y selección de fotografías

**(ver fotografías en el punto 7.3.2)**

Una de las determinaciones importantes que debía ser tomada, fue la selección de que cuerpo y que formas corporales deseaba ver pictóricamente en la instalación, ya que desde el inicio el deseo fue realizar una instalación desde el punto más personal, siendo este un camino personal que ayudará a reconocer el movimiento como herramienta y a identificar todos los puntos anteriormente expuestos en el presente trabajo frente al cuerpo. Es por ello que se consideró que no podía ser expuesto algo que no hubiera sido vivenciado en carne propia, por lo que la decisión fue realizar un ejercicio de auto referencia siendo la pintora quien se plasmará a sí misma.

Para este ejercicio se realizaron varias exploraciones previas de movimiento para proceder a realizar una serie de fotografías que surgieron gracias a dicha exploración, después de tener un amplio número de fotografías y posibilidades se procedió a seleccionar las seis que más pudieran aportar a la armonía de la instalación, además de tener en cuenta factores como los ángulos de inclinación, la dirección que determinan también el reflejo que reproduce cada placa.

#### 7.2.4 Moldes y base:

Sobre papel cartulina fueron dibujados los cuerpos teniendo especial cuidado en las dimensiones y direcciones en las que iría cada posición escogida que se pintaría en las superficies. Una vez listos los dibujos se cortaron los contornos que sirvieron como moldes puestos en las láminas en la angulación establecida con el fin de marcar el croquis de cada figura y posteriormente dar una capa general de pintura blanca que tuvo como función, absorber el óleo para que pudiera fijarse de la superficie.

#### 7.2.5 Carnación, oscuridad, medios y luces:

Ya que la superficie utilizada es diferente, el proceso a seguir cambia, principalmente al momento de realizar el dibujo, al ser una superficie tan lisa solo es necesario marcar los bordes de los cuerpos y el resto de volúmenes y detalles se deben ir haciendo con el óleo. Después de aplicar la base de acrílico blanco que funciona como imprimatura se procede a preparar los tonos más oscuros que sirven al mismo tiempo para irle dando la forma a la figura, como paso siguiente se prepara un tono medio que funcionara como la carnación general y que al secarse permitirá que se dé una óptima base para las siguientes capas.

Las pinturas en un inicio se empezaron a realizar de a una, hasta el punto de llegar a los tonos medios, cuando ya todas las piezas se tenían con tonos medios, se comenzó a trabajar de manera continua en las seis piezas para así igualar un poco más los tonos entre todas y

proseguir con las luces respectivas de cada figura, finalmente las pinturas se fueron terminando una por una asegurándose de que todas quedaran con los detalles y cuidando mucho que no se vieran rastros de pintura en la parte espejada que quedó libre en cada triángulo.

(ver fotografías punto 7.3.4)

#### 7.2.6 Ensamble y detalles finales:

Cada triángulo tuvo dispuestos en su revés tres imanes de alta precisión ubicados en el punto medio de cada uno de sus lados. Dichos imanes se fijarían a láminas de hierro dispuestas en las aristas del icosaedro seleccionadas para soportar estas superficies, la ubicación determinada en la que iría cada placa con la pintura fue elegida con antelación estratégicamente, para generar armonía y equilibrio en la instalación en general, además de prestar mucha atención en cómo se podría aprovechar al máximo el reflejo de cada espejo y en qué ángulos se podría aprovechar más.

Finalmente se arreglaron detalles en la pintura de la estructura de metal y en la parte trasera de las placas, para lograr un mejor acabado.

### 7.2.7 Conclusiones proceso instalación

**El iniciar con esta etapa del proyecto trajo consigo una gran carga de dudas y temores frente a las expectativas propias que se tenía planteadas en lo que se esperaba ver plasmado, pues esta instalación cuenta con muchos detalles y todos deben funcionar de manera armónica; al ser un tema con el que de verdad se llegó a una gran identificación personal, siempre se buscó presentarlo y realizarlo con el mayor respeto que merece, así como realizar también una serie de pinturas que fueran el reflejo no solo de un proceso en la carrera sino más específicamente en el énfasis de pintura, además del respeto por un material como lo es el óleo; en un principio fueron muchos los debates sobre los materiales que se iban a utilizar para la aplicación de la pintura (pincel o espátula) sin embargo en este punto fueron de gran ayuda los referentes pictóricos ya presentados, pues fueron un gran ejemplo de ser fieles a sus gustos y a sus formas de quehacer; gracias a este proceso se pudo reafirmar la relación con las herramientas especialmente el deleite al pintar con espátula que ha estado presente durante el proceso vivido por la autora en la pintura hasta el día de hoy; de este modo se logró sentir la fluidez en los colores, en la dicha de generar texturas, de sentir la pintura como un aliado más y de llevar como bandera que lo realmente importante es todo lo que se pueda sacar del interior del ser y lo que con el conocimiento adquirido se pueda aportar a la pintura.**

A medida que se avanzó en el proceso se sentía mucha satisfacción y gusto por lo que se veía; una vez se iba finalizando cada pintura se podía reconocer una verdadera coherencia en

el ritmo, en la gama de colores, y en los contrastes entre las formas, reflejos, rigidez, levedad, lo tangible y lo óptico.

Cada paso que se avanzó reafirmaba lo importante que fue haber corrido el riesgo de plantearse un proyecto como este; ver la instalación terminada es curioso pues no se sintió la felicidad plena que siempre se había imaginado, pero esto no significa que no haya sido un momento lleno de emociones indescriptibles que surgieron al ver materializado lo que al principio solo era una imagen mental o una simple idea.

Este proceso fue totalmente enriquecedor ya que se generó una invitación inmediata; así nació entonces el reto de seguir creando y buscando nuevas oportunidades para producir una obra que cada vez entregue más oportunidades de conocerse y reinventarse en el mundo del arte; al ver todo el ensamble dispuesto en armonía total la mente viaja a través del proceso que es el que realmente enriquece, al ser este el testigo fiel del tiempo utilizado, del sufrimiento que generaron los daños que se debieron solucionar en la inmediatez, y que alguien externo a ella nunca se imaginaría por todos los momentos que se tiene que pasar para lograr la creación de una pieza como estas ya que finalmente los espectadores podrán evidenciar solo un resultado.

Se aprende entonces realmente a vivir la obra, a entenderle con todos sus funcionamiento y resabios que lleva dentro de sí. Finalmente queda como consideración principal la importancia de la transversalización de las artes y de todos los increíbles lenguajes que se puede generar al abrirse a las posibilidades creativas que nos ofrece la contemporaneidad sin olvidar también a la constante necesidad de abrirse a la oportunidad de aprender de las

personas que tienen dominio en otras áreas, ya que siempre será fundamental tener la visión de otras mentes que nos aporten y ayuden a crecer.

### 7.3 Registro fotográfico y video gráfico

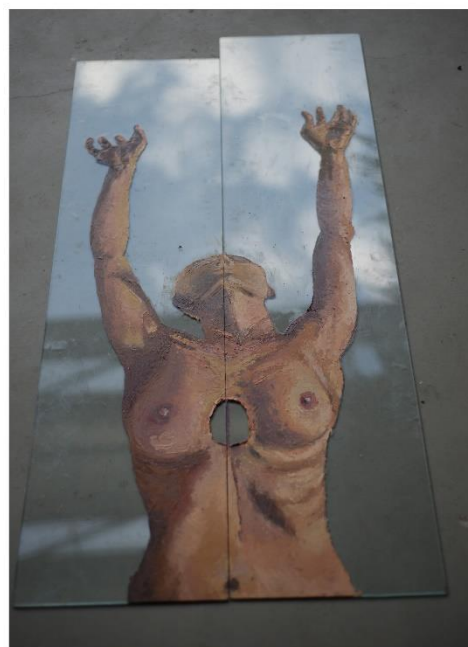
Todos los procesos dictados en este documento fueron documentados video gráficamente con el fin de tener un archivo completo de los procesos de creación inmersos en este proyecto. De este modo se considera exaltar no solo el resultado final de la obra sino otorgar valor a las emociones que se generan durante un proceso artístico para fortalecer de este modo el ser estético y creativo.



### 7.3.1 Registro exploraciones



Lacrisca

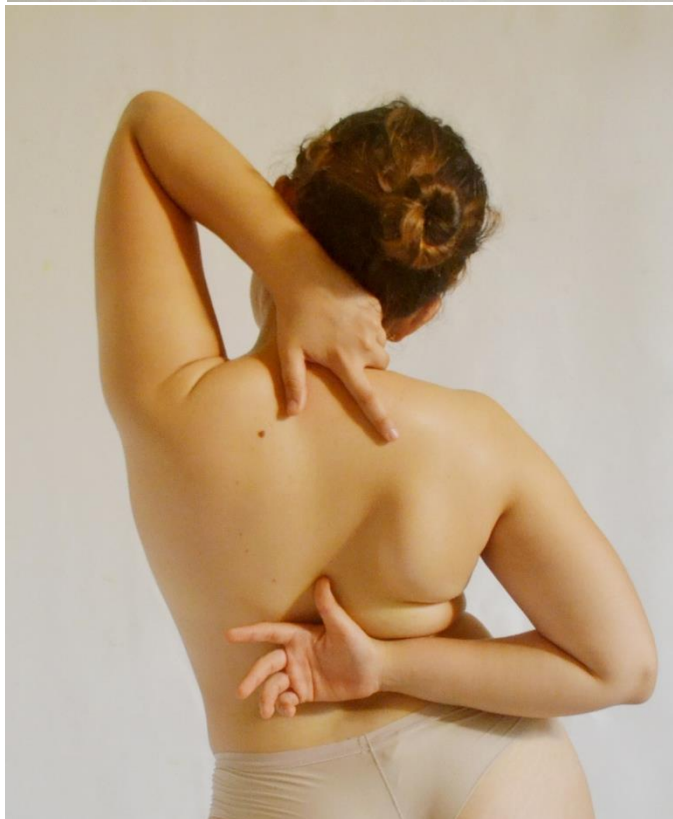


Lacrisca

### 7.3.3 Fotografías referencias para las pinturas







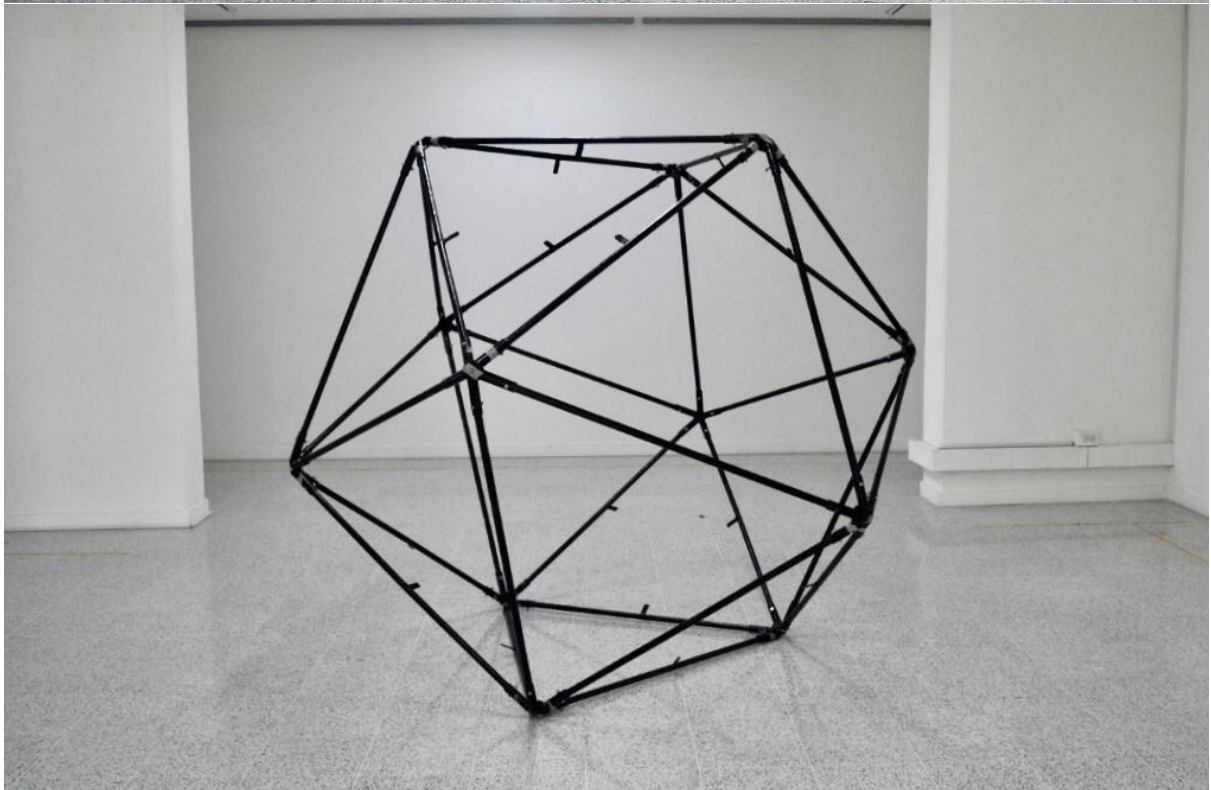
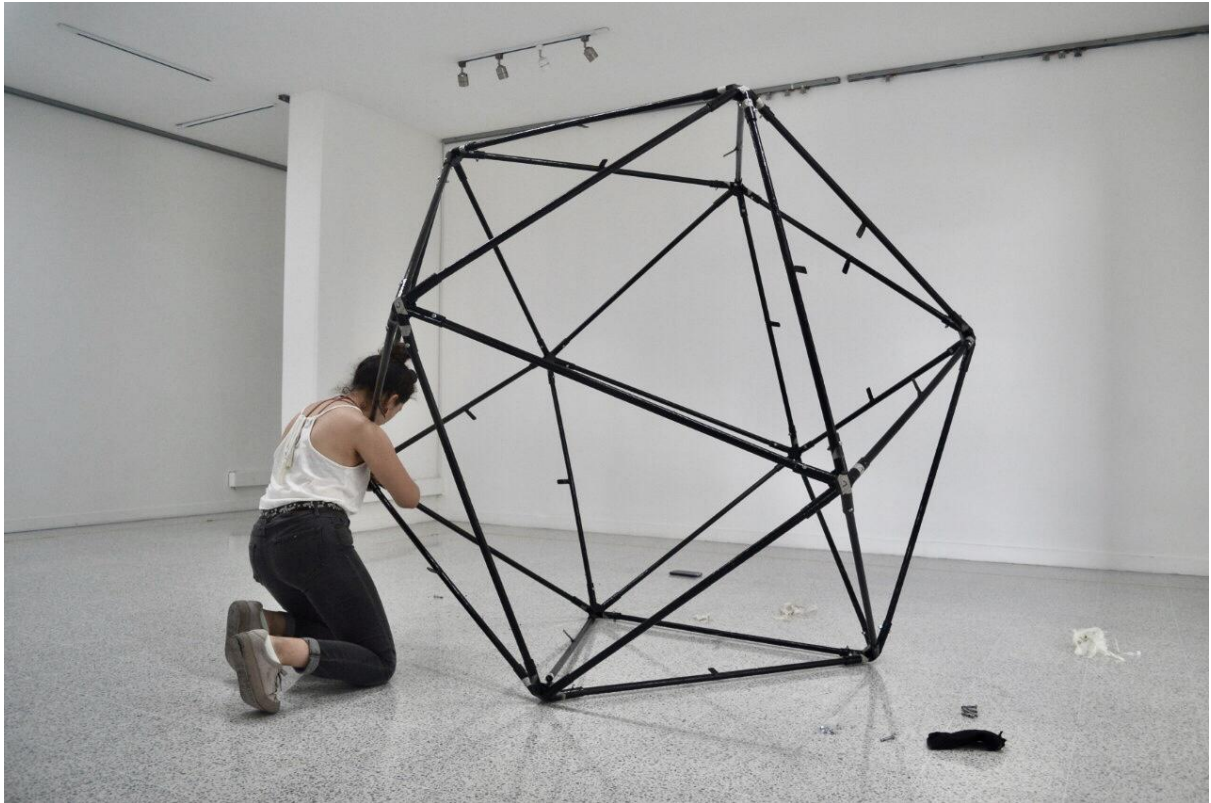


### 7.3.3. Registro Estructura













#### 7.3.4 Registro Pinturas



















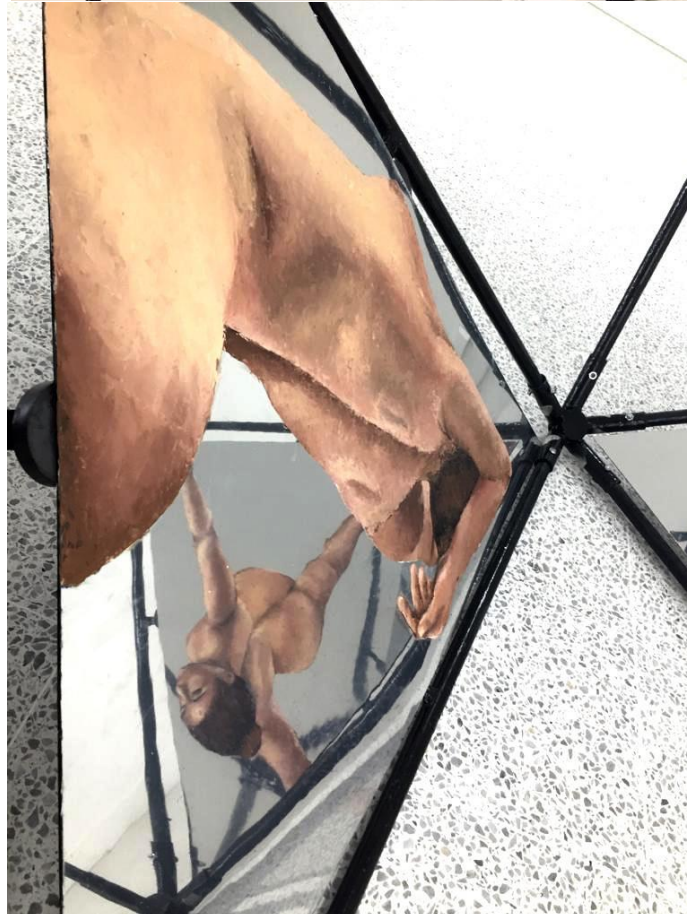
### 7.3.5 Registro instalación









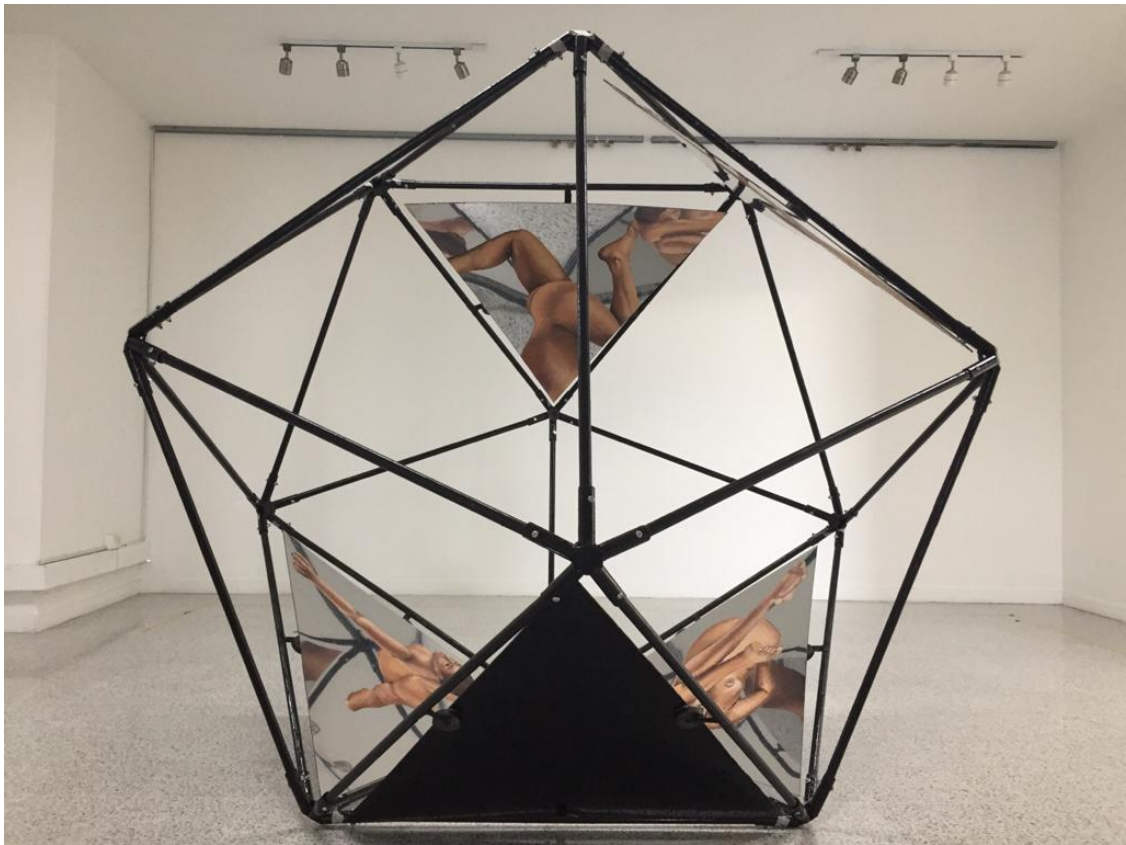


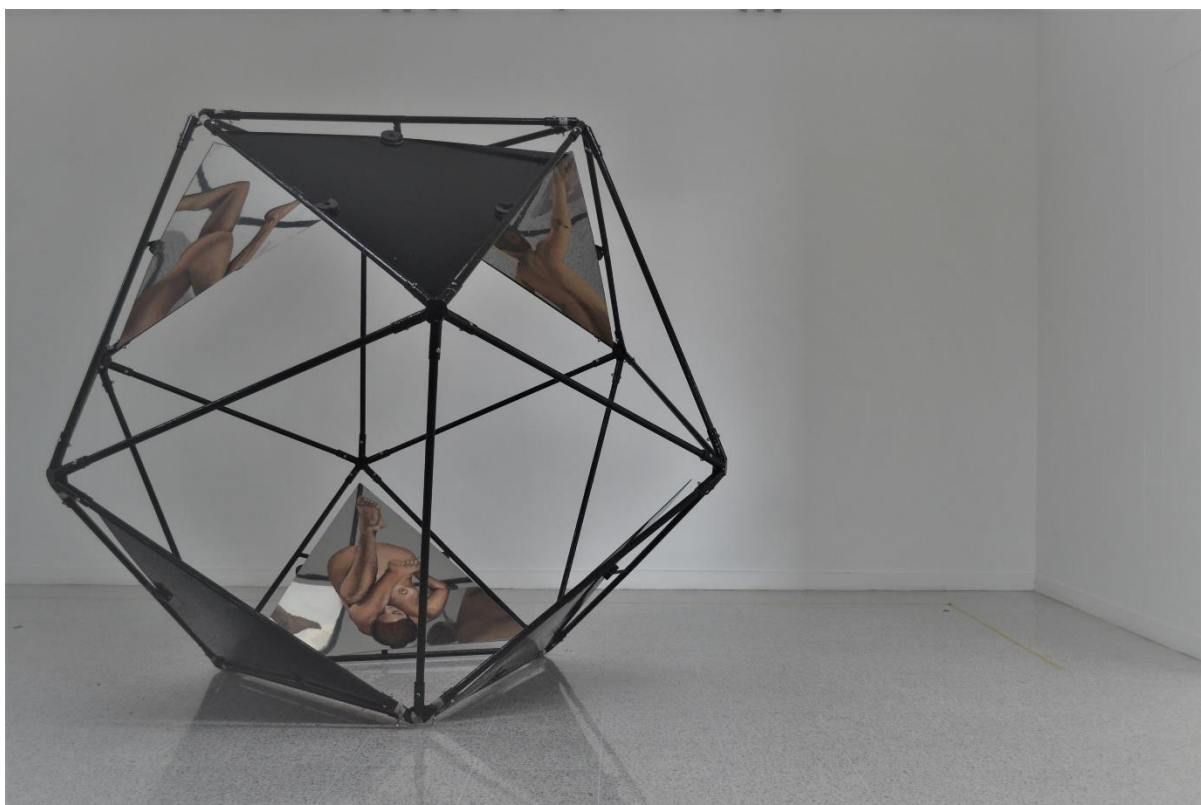












### 7.3.6 video: registro de todo el proceso

(Anexo medio entregado)

## 8. METODOLOGÍA

El proyecto de creación instalación INMERSIONES DEL CUERPO EN EL ESPACIO MEDIANTE EL MOVIMIENTO está basado en el Método empírico-cualitativo: Definido de esa manera por cuanto su fundamento radica en la percepción y experiencia personal, directa del objeto de investigación y del problema. La investigación se diseña, estructura y se lleva a cabo mediante una secuencia que abarca las etapas de recopilación de la información y referentes artísticos (búsqueda de la información, libros, tesis, textos, artículos sobre el tema, expertos, fotografías y videos), una etapa de exploración de materiales y técnicas que

permitan ampliar el proceso de creación, una etapa de conceptualización donde se le dan sentido y se metaforizan los distintos elementos de la obra, una etapa de producción y finalmente una etapa de reflexión acerca del proceso vivido y del resultado.

Por lo tanto, se realizará con un enfoque hermenéutico que permita llevar a la interpretación de unos textos y teorías ya propuestas que permitan la conceptualización de una obra se valga de la pintura, la escultura y el performance, para comunicar a través de la experiencia e invitar a la reflexión.

### **8.1 Técnicas de recolección de información**

Para el cumplimiento de la totalidad de la investigación del proyecto se utilizarán como técnicas de recolección de información la búsqueda de libros, tesis, revistas, audios, videos en distintas bibliotecas y mediante medios virtuales; al igual que la investigación de referentes de distintas áreas de las artes (fotografías, biografías, obras, videos) en simultánea se harán los debidos registros fotográficos y video gráficos del proceso de producción de la obra que complementen el diario de campo.

## 9. Presupuesto utilizado

CANTIDAD	MATERIAL	VALOR UNIDAD	VALOR TOTAL
6	varillas hierro ½ x 1.5mm	16.000	96.000
1	varilla hierro ¾ x 1.5mm	18.000	18.000
2	lamina polietileno c100	50.000	100.000
3 metros	polarizado espejo	18.000	54.000
60	tornillos, arandelas y tuercas	150	9.000
5	rollos cinta de papel	2.000	10.000
18	imanes neodimio	2.000	36.000
5	tubos de óleo	12.000	60.000
5 kilos	yeso	1.500	7.500
2 kilo	soldadura	15.000	30.000
1/2	Pintura de esmalte negra	20.000	20.000
1/4	anticorrosivo	10.000	10.000
3	Aerosoles negros	6.000	18.000
		Costo total	468.000



## 10. Cronograma

	mayo	jun	jul	agt.	sep.	oct	nov	dic	ene	febr	Mrs	Abrl
Fase I												
Fase II												
Fase III												
Fase IV												
Fase V												
Fase VI												
Fase VII												

Fase I: Construcción y planteamiento de la idea. Consulta referente, autores, escritos, textos y teorías sobre el tema central.

Fase II Exploración desde la pintura sobre variedad de materiales (vidrio, espejo, acetato, acrílico) y creación de prototipo a pequeña escala.

Fase III: Búsqueda de materiales óptimos, creación presupuesto. Estudio ángulos estructura icosaedro

Fase IV: Realización Proceso escultórico.

Fase V: Toma de fotografías para la realización de las pinturas,

Fase VI: Realización proceso pictórico.

Fase VII: Detalles finales, ensamblaje, finalización proyecto escrito.

# Bibliografía

- Alvarez, J. D. (1995). *Lucien Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura*.
- Breton, D. L. (1990). *La Antropología del Cuerpo y modernidad*. Francia : Presses universitaires de France.
- Breton, D. L. (1992). *La sociología del cuerpo*.
- Breton, D. L. (2010). *Cuerpo sensible. Cuerpo sensible*.
- Cardell, S. (n.d.). *BFN en danza moderna*. University of the arts
- Dantu, A. (2003). *El cuerpo, el problema del cuerpo*.
- Durero, A. (1525). *Tratado de la medida*.
- El espacio en el análisis del movimiento (2015). APA Style. Recuperado de Revista Diagonal <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>
- Espinosa, B. (1980). *Etica*. Madrid : Ediciones Orbis S.A.
- Gadamer, H.-G. (1960). *Método y Verdad*.
- Jammer, M. (1954). *The concepts of space*. Courier Corporation.
- Kandinski, V. (1912). *De lo espiritual en el arte*. Munich: R. Piper & Co.
- Laban, R. (1988). *The mastery of movement*.
- Landau, A. B. (2005). *The View Points Book*. New York: THEATRE COMMUNICATIONS GROUP.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Editions Gallimard, Routledge.
- Pensando el cuerpo (noviembre 2019) APA Style. Universidad del Rosario.  
Recuperado de Spotify (Podcast)
- Pistoletto, M. (1964). *El espíritu del cuerpo*. Bogotá: BANCO DE LA REPUBLICA.
- Sanchez, M. J. (2015). *Cartografías Dinámicas cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico (tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Schlemmer, O. (1929). *elements of sceniques*.
- SERVOS, N. (2017). *PINA BAUSCH: danza-teatro*. España: Ediciones cumbres.

- Suarez, C. A. (2006). *La Geometria de Alberto Durero: Estudio y modelacion de sus construcciones*. Bogota: Universidad Jorge Tadeo Lozano .
- VILLAMIL, M. A. (2003). *fenomenologia del cuerpo* . Universidad Santo Tomas .